TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

LA NOVELA

Mª del Carmen Bobes Naves

EDITORIAL
SINTESIS



María del Carmen Bobes Naves es catedrática de Teoría de la Literatura en la Universidad de Oviedo. En 1973 publica en Madrid *La semiótica como teoría lingüística*, que introduce los estudios de semiología en España, y a partir de entonces ha escrito y publicado obras como *Gramática de «Cantico»* (1975), *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio»* (1977), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»* (1985), *Semiología de la obra dramática* (1987), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario* (1992), etc.

María del Carmen Bobes ha abordado, tanto en las obras extensas como en los artículos, los temas generales de la epistemología y la teoría literaria desde presupuestos y métodos semiológicos principalmente, pero sin abandonar el histórico, el psicocrítico y la sociología de la literatura cuando contribuyen a aclarar, explicar o a facilitar la comprensión de los temas tratados. La novela es uno de los temas que ha considerado centrales en sus investigaciones y como resultado de ello, en la obra que ahora presenta, realiza una síntesis de los conocimientos que sobre las unidades, los conceptos y los esquemas de relación del relato ha alcanzado la narratología actual.



LA NOVELA

M.ª del Carmen Bobes Naves

Número 16 de la colección:
TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

Director:
Miguel Ángel Garrido



Primera reimpresión: febrero 1998

Diseño de cubierta: JV Diseño gráfico

Vallehermoso, 34. 28015 Madrid
Teléfono (91) 593 20 98
http://www.sintesis.com

ISBN: 84-7738-180-1
Depósito Legal: M. 1.104-1998

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

1.

CONCEPTO: DEFINICIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LA NOVELA

1.1. Definiciones de novela

Todo intento de definir con precisión la novela parece destinado a fracasar, porque se acogen a la referencia del término «novela» una gran diversidad de obras que pueden agruparse, por el tema o por las formas, en conjuntos cuyas notas comunes son escasas, y apenas queda, al hacer una primera aproximación, entre todos ellos, la circunstancia general de estar escritos en prosa.

Para E. Muir, la novela es la manifestación más compleja y amorfa de la literatura y estas dos circunstancias son un obstáculo grave para alcanzar una definición clara y completa. La falta de una formalización mínima, pues la novela es el género literario que goza de una mayor libertad formal, y la variedad ilimitada de sus temas y enfoques, hace que cualquier definición que se proponga deje fuera muchas de las obras que se reconocen como novelas. Tal diversidad se debe, según Bajtín a que «la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado (...), su estructura dista mucho de estar consolidada, y aún no podemos prever todas sus posibilidades (...) sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal» (Bajtín, 1989:

449-450). La falta de unos temas estables y de unas formas acabadas dificulta cualquier intento de definición.

Los estudios que se han hecho hasta ahora son preferentemente descriptivos, pero no se ha conseguido señalar un rasgo específico del género, porque la novela es una obra con multitud de planos lingüísticos, pero existen novelas de un solo plano, es una obra con intriga, pero también hay novelas sin intriga, es un género dinámico, pero se dan las mejores descripciones en algunas novelas; y así nos pasaría con cualquiera de los rasgos que se han utilizado para describir o definir la novela.

Baquero Goyanes reduce a dos direcciones fundamentales todos los intentos de definición y caracterización de la novela:

1) los que se apoyan en la forma, y
2) los que se apoyan en el conjunto argumental, la ficción, pero afirma que una definición de novela ha de tener en cuenta los dos aspectos. Sin embargo el hecho de que bajo una misma palabra «novela» se encuentren relatos como «una narración autobiográfica romántica, una pastoril renacentista o un relato de Kafka o de Joyce», hace que la definición varíe mucho, según el modelo que se elija (Baquero, 1956: 8-9).

La mayor parte de las definiciones, ante esa dificultad de señalar rasgos específicos comunes a todas la obras presentadas como novelas, optan por destacar una sola nota, a veces formal, con frecuencia temática, otras veces referida a una categoría sintáctica o a un aspecto sintáctico o pragmático y, en caso extremo, señalan algún rasgo superficial que reduce al absurdo la definición para subrayar una dificultad que se considera insuperable.

No obstante, a pesar de las divergencias que presentan sus variantes concretas en los textos, podemos señalar, más para describir que para definir, algunas categorías que se encuentran en todos las novelas. Por de pronto, todas, si exceptuamos algunas formas medievales de dudosa identidad novelesca *(Libro de Apolonio, Libro de Alexandre)* tienen un discurso en prosa, caracterizado por una polifonía, que describiremos más adelante siguiendo las teorías de M. Bajtín, y todas cuentan con

un narrador que organiza la historia en un argumento y organiza también las voces del discurso, a la vez que sirve de centro a todas las relaciones y referencias textuales.

Pero además todas las novelas están construidas con unas mismas categorías sintácticas, que son fundamentalmente: *los personajes*, que aparecen en todas las narraciones, bajo formas bien diversas y con una amplia gama de funciones que va desde el protagonismo y una presencia textual continuada hasta situaciones de latencia; lo mismo podemos decir de *las acciones* y situaciones humanas, mínimas en algunas novelas, con una frecuencia y unos cambios trepidantes en otras, presentes en todas; y el *cronotopo*, unidad conjunta del *tiempo* y del *espacio* que, con formas y relaciones diferentes en cada relato, está presente en todos como unidad de construcción; tanto el tiempo como el espacio se integran en el discurso, como coordenadas donde se sitúan los personajes y donde se desarrolla la acción, y además suelen tomar parte en el conjunto narrativo semantizándose mediante procesos metafóricos o metonímicos, en convergencia semántica con los personajes principales de la obra y, a veces, con los motivos que se suceden en el relato.

Al señalar límites de la novela respecto a otros géneros suelen destacarse algunos aspectos de estas unidades, por ejemplo, y contrastando la épica y el drama con la novela, se ha advertido la diferente forma en que tratan al héroe: el protagonista de la novela no debe ser «heroico» ni en el sentido épico ni en el sentido trágico, ha de tener rasgos positivos y negativos, bajos y elevados, cómicos y serios; no debe estar completamente formado, sino que debe presentarse en proceso de formación, de cambios y de adaptación a la vida; también en las otras unidades (acciones, tiempo y espacio) hay diferencias sensibles y frecuentes, aunque no absolutas, entre la forma en que aparecen en la novela, en el cuento o en el drama; las iremos señalando, al estudiar cada una de ellas como signos sintácticos y en sus valores semánticos y pragmáticos.

Estas categorías son unidades sintácticas de la novela, adoptan diversidad de formas en cada relato y establecen entre ellas unas relaciones peculiares para organizar un esquema cerrado peculiar de cada obra. El esquema, o modelo de relaciones sintácticas, constituye también, aunque no en una forma fija,

una constante textual de la novela, que resulta ser no sólo manifestación de unas relaciones entre las categorías sintácticas (estructura), sino también entre motivos temáticamente considerados (semántica). Puede ser un esquema abierto o cerrado, puede organizarse por suma de motivos de la misma categorías o puede establecer relaciones de subordinación en torno a un motivo dominante; puede repetir bajo formas dispares un sentido recurrente, e incluso pueden negar toda relación y actuar sobre el absurdo, pero de un modo o de otro siempre se encuentra un esquema en la novela, es decir, un modelo de relaciones entre sus términos, al que denominamos *argumento,* que organiza en un orden el conjunto de los motivos o *historia.*

Para justificar un análisis de las unidades y de los esquemas y relaciones (internas o externas) de la novela partimos de la hipótesis de que la descripción de estas categorías es un primer paso para fundamentar un conocimiento del relato, y quizá para llevar a cabo una taxonomía de las novelas, teniendo en cuenta las variantes que presentan las relaciones, la distribución de los motivos principales y secundarios, la presencia o ausencia de algunas formas y temas, el modo de situarlos en primeros planos o de repetirlos en situaciones más destacadas, por ejemplo, al principio o al final de un capítulo, etc., o bien la prevalencia que se da a una de las categorías frente a las otras y que originan tipos diversos de relatos (novela de personajes, novela espacial, etc.). No cabe duda de que si se identifican las unidades y se aclaran las relaciones entre ellas, se podrán clasificar las formas históricas de la novela y se dispondrá de motivos pertinentes para hacerlo.

El narrador, que es otra categoría constante en la novela, no pertenece al nivel sintáctico sino al semántico, porque él es quien modula las unidades sintácticas para conseguir el sentido concreto que tienen en cada relato; a partir de él se establecen las relaciones semánticas, pues constituye el centro desde el cual se organiza el discurso y sus voces, las distancias entre personajes y sus acciones, el punto de vista, el tono (irónico, sarcástico, natural, etc.), los modos de la narración. El narrador, como categoría específica de la novela, se ha utilizado con frecuencia para fundamentar algunas de sus definiciones, o al menos para caracterizarla frente a otros géneros literarios. El narrador es además de una presencia que se describe como

cualquiera de las unidades sintácticas, una categoría que sirve de centro de referencias para identificar los valores semánticos y las relaciones pragmáticas de los textos narrativos.

Hubo durante un tiempo en la teoría literaria un rechazo sistemático de cualquier intento de basar las definiciones de novela en los temas, pero debido quizá al interés que hoy despiertan los problemas de la ficcionalidad y de la mimesis o del realismo como principios generadores del arte, se ha dado nuevamente entrada a la temática y a los contenidos en el estudio y caracterización de la novela y se analizan los modos de selección de motivos en los mundos ficcionales creados y las formas fantásticas o verosímiles que pueden ser creadas, en una gama muy variada, que ha recorrido la novela desde su aparición, con oscilaciones hacia uno u otro extremo, según autores, épocas, modas o culturas. Y no parece descabellado pensar que puede ser un rasgo constitutivo de la novela el relacionar determinados temas con determinadas formas, pues la historia puede llegar a confirmar algunas de estas relaciones como habituales del género en alguno de sus tipos.

Una definición de la novela que sea lo suficientemente comprensiva para tener en cuenta todas, o la mayor parte posible, de las variantes y dentro de ellas todos o la mayor parte de los elementos constitutivos que hemos señalado, es difícil de formular y quizá por ello, las definiciones más amplias que se han dado suelen prescindir de categorías y unidades del relato para referirse preferentemente a sus causas finales, en las que pueden encontrarse quizá mayores similitudes, ya que todas las novelas pueden constituir un sistema (en el sentido que da Dilthey a este término) con unidad de fin.

Cuando la definición se apoya en las categorías es frecuente que se centre en el narrador, al que suele asignarse una función decisiva; podemos comprobarlo, por ejemplo, en la definición que propone J. Goytisolo:

> «Narrar es tomar una posición –un ángulo de enfoque si se quiere– sobre lo que se narra... Pero la casi totalidad de los novelistas... no parecen conscientes de este imperativo y sus procedimientos narrativos se resienten de falta de cohe-

rencia. Olvidando que toda narración es siempre una narración de alguien, sea persona, cámara o conciencia, varían de un modo caprichoso y arbitrario su posición respecto a los personajes, ofreciéndonos tan pronto sus pensamientos y reflexiones, como describiéndolos desde fuera... e interponiendo comentarios o juicios que los reducen, a ojos de un lector atento, a simples fantoches o muñecos» (Goytisolo, J., 1959: 22 y 23).

Sin embargo, para la novela, en general, resulta indiferente que haya un narrador o más; las hay con un solo narrador que no cambia en todo el texto, y son abundantes las que presentan otras combinaciones con la concurrencia de varios narradores. No hay razón para excluir de la nómina de las novelas aquellas que alteren esa situación de un narrador único, o una perspectiva de narrar única; incluso hay muchos ejemplos de novelas en las que un narrador ausente del discurso cambia continuamente los puntos de vista, los superpone, los relativiza desde ángulos diversos, etc., como tendremos ocasión de comprobar. La novela puede adoptar un solo ángulo de enfoque o cambiarlo, en un perspectivismo narrativo originado por la intervención de varios personajes que toman la palabra, o por un solo personaje que cuenta en distintos momentos de su vida o desde visiones sucesivas y distintas. Como en otros aspectos y categorías, la novela no sigue, respecto al narrador, un modelo único y admite todas las variantes posibles. La definición de Goytisolo es adecuada para algunas novelas, no para la mayoría.

Los personajes pueden mostrarse desde una perspectiva interior, exterior o mixta. Las acciones, pueden ser vistas desde aspectos tan diversos como se quiera o se pueda, dadas las limitaciones del lenguaje, que, por ejemplo, no permite mostrar en simultaneidad las acciones que han ocurrido en simultaneidad, y no permite transcribir enunciados de dos personajes a la vez, aunque los hayan proferido a la vez. Hay críticos que consideran como definitivo en la caracterización de la novela el tratamiento que el narrador hace del tiempo, y se ha dado el nombre de «novela espacial», a un tipo de novelas en las que se intenta anular la acción y dejar a los personajes moviéndose en el inmenso panel de un espacio ilimitado.

En resumen, la novela tiene diversas formas de manifestarse por relación a la categoría «narrador», o por relación a cualquiera de sus unidades sintácticas: personajes, acciones, tiempos y espacios y además puede hacer de cualquiera de ellas la «dominante» de un texto y articular desde ese centro todas las demás.

En 1927, y contestando a unas notas que don Pío Baroja había escrito a propósito de *Las figuras de cera,* J. Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* auguraba la desaparición del género y afirmaba taxativamente que la novela podría caracterizarse por su capacidad de hacer presente lo ausente, pues le basta para ser novela la perspectiva humana de lo que se narra o desde la que se cuenta; además admite Ortega, como un presupuesto, que la novela es una copia de la realidad, a la que representa en ausencia, pero esta idea queda muy en entredicho en teorías como la que reconoce al arte la capacidad de crear mundos ficcionales, sin conexión alguna con la realidad:

> «Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga el contarlas. De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes (...). En sus comienzos pudo creerse que lo importante para la novela es su trama. Luego se ha ido advirtiendo que lo importante no es *lo que se ve,* sino *que* se vea bien algo humano, sea lo que quiera.
>
> Mirada desde hoy, la novela primitiva nos parece más puramente narrativa que la actual» (Ortega, 1936: 1016).

Replica P. Baroja en el «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» que encabeza *La nave de los locos,* destacando la flexibilidad del discurso novelesco, lo que sin duda garantiza su supervivencia, en todas las unidades, relaciones y esquemas frente a cualquier otro tipo de obra literaria:

> «En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un

> cuento no se lo imagina uno sin una composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición (...) cada novela tiene su esqueleto, y algunas se caracterizan por no tenerlo (...), la novela, en general, es como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba como se quiera».

No todas las novelas son exactamente como afirma don Pío, aunque las suyas se aproximan bastante, pues hay novelas cerradas en cuanto al argumento, o cerradas en otro esquema referido, por ejemplo, a la trayectoria social que siguen sus personajes, articulada paralelamente en un viaje de ida y vuelta o que adquieren unidad desde otras consideraciones internas del argumento. Dada la facilidad con que la novela adopta las formas más diversas y su capacidad para organizar sus esquemas argumentales convirtiendo en «dominante» cualquiera de las categorías o de las unidades sintácticas, parece que puede ser definida por este rasgo, dejando al margen su temática, que no tiene tampoco restricción alguna.

La definición podría concretarse diciendo que la novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la «dominante» en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto. El narrador es el centro para señalar las distancias, las voces, los modos y los aspectos en la presentación de todas las unidades y categorías narrativas, siguiendo un esquema de relaciones o negándolo.

Hay críticos que, ante la parcialidad de las definiciones que tienen en cuenta solamente uno de los rasgos, cuando el género parece ser tan amplio y tan permeable a cualquier forma de organización de sus categorías y cuando es posible considerar novelas a obras que prescinden de alguna de las unidades o de los esquemas de relaciones, siguen un camino de reducción al absurdo y apoyan su definición sobre un rasgo superficial e irrelevante, como puede ser la extensión del texto. A. Chevalley define la novela como «una ficción en prosa de cierta exten-

sión», y Forster, que recoge esta definición del autor francés, precisa que la extensión no debe ser menor de cincuenta mil palabras (Forster, 1983: 12), lo cual parece más bien un límite atrabiliario.

No obstante, hay algunas razones que justificarían esa definición basada en la extensión. Tomachevski, que caracteriza también a la novela por este rasgo, lo hace por oposición al cuento, y el criterio de la extensión parece, en este caso, más aceptable:

> «las obras narrativas en prosa se dividen en dos categorías: la forma pequeña *(cuento),* y la de grandes dimensiones o novela *(roman)* (...); la característica de la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia, como puede parecer a simple vista. De las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la *fábula,* construirá la *trama,* e introducirá la verdadera temática» (Tomachevski, 1982: 252).

Cela señala que las dificultades de definición de la novela provienen de su falta de preceptos y de límites formales y, siguiendo también el camino de reducción al absurdo, propone identificarla por el subtítulo que aparezca en la portada. En su novela, *Mrs. Cadwell habla con su hijo,* Cela se sitúa en una actitud que se aproxima a una cínica deconstrucción:

> «Me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, qué, de verdad, es la novela. Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse, fuera la de decir que la novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela» (Cela, 1953: 9).

De todo modos el argumento no se tiene en pie, ni siquera entre paréntesis, aunque sospechamos que está hecho para caerse por sí solo, pues se trataría en todo caso de una denominación, no de una definición y, por otra parte, ¿quién será el encargado de poner en las obras que se editen ese subtítulo: el

novelista, el editor, o uno que pase por allí en aquel momento?, ¿quién decide si eso editado como libro «admite» o no debajo, y entre paréntesis o no, la calificación de *novela?* Si hay algunos libros que pueden llevar ese subtítulo, o si alguien encuentra razones para dárselo, será porque tienen unas determinadas características que lo identifican y, por tanto, se podrá intentar determinar cuáles son y definirlas, o por el contrario, se podrá dejar, sin razones, por una decisión graciosa, a la responsabilidad o irresponsabilidad del editor, del autor, del crítico, o de quien sea, esa competencia, y entonces hay que pensar que hay, fuera de las obras, quien estampa el sello de «novela». No hay otra forma de entender esas afirmaciones de Cela y las de aquellos, que no son pocos, que vienen a decir más o menos lo mismo. O la palabra *novela* se pone debajo del título, si la reclama el libro, por tanto depende de algunas notas que estén objetivadas en él, o es una denominación que se le asigna arbitrariamente, en cuyo caso sería subjetivo y voluntarista, y no obedecería a ninguna razón. Por otra parte tampoco hay por qué dar a la definición un carácter normativo, sino descriptivo, de modo que puede haber novelas de todo tipo: la definición no es una ley que obliga a hacer novelas según ella. No se pone a un discurso cualquiera el título de «novela», sino que se hace un discurso siguiendo una tradición de novela o yendo en contra, con unas normas que se siguen o se niegan, a veces conscientemente, a veces intuitivamente. El problema no es para el novelista que tiene toda la libertad para escribir, más bien se plantea al intentar un conocimiento más o menos general sobre ese conjunto de creaciones humanas al que socialmente se ha convenido en llamar «novelas».

También se ha intentado definir la novela por sus valores antropológicos y en relación con la finalidad que, según algunos autores, cumple en la vida social. Es la definición más amplia, porque la novela en general, lo mismo que los otros géneros literarios, constituye un «sistema», en el sentido que tiene este término en Dilthey, es decir, un conjunto de obras creadas por el hombre, con unidad de fin.

F. Ayala mantiene que la novela es un género que aparece en un determinado momento de la historia obedeciendo a unas circunstancias culturales y sociales que surgen precisamente cuando se quiebra la seguridad que el hombre encontraba en

la fe (cultura teocéntrica medieval) y busca explicaciones utilizando solamente la razón (cultura antropocéntrica renacentista), es decir, cuando el hombre quiere alcanzar con sus propios medios, sin transcender a un plano teológico, las respuestas a los problemas planteados sobre su ser, su destino, las razones de su vida, de su conducta, de la convivencia con otros hombres, etc. En esta misma linea se sitúan las definiciones marxistas (Lukács, Goldman, Kristeva), que ponen a la novela en relación con cambios de las estructuras sociales. Estas teorías las expondremos más ampliamente en el capítulo de Historia de la novela, porque tienen una repercusión inmediata para señalar sus orígenes históricos y su vinculación con géneros narrativos anteriores.

Forster considera la novela como un género literario que cumple una finalidad social: la de tranquilizar a los lectores, ofreciéndoles historias cerradas de personajes cuya conducta queda explicada en sus motivaciones y en sus consecuencias.

A partir de estas teorías sobre su función antropológica y social, la novela, como género, e independientemente de las formas que tenga y de los temas que trate, podría ser considerada como un proceso de conocimiento, pues puede dar una explicación de las personas, de sus conductas, de los motivos por los que actúan y de las consecuencias de sus acciones:

> «En las novelas podemos conocer a las personas perfectamente y (...) podemos encontrar una compensación de lo oscuras que son en la vida real. En este sentido, la ficción es más verdad que la Historia, porque va más allá de lo visible (...), por eso las novelas pueden servirnos de alivio: nos hablan de una especie humana más comprensible y, por tanto, más manejable; nos ofrecen una ilusión de perspicacia y poder» (Forster, 1983: 69).

Otro crítico y novelista, A. Robbe-Grillet, se inclina también por una caracterización de la novela, y del arte en general, basada en su función social, si bien esa finalidad no consiste en dar respuestas a preguntas transcendentes (al menos por ahora), ni tampoco en tranquilizar, sino que es una forma de conocimiento, o de iniciarse en el conocimiento de mundos futuros y desconocidos:

> «Porque la función del arte no es nunca ilustrar una verdad —ni tan siquiera un interrogante— conocida anteriormente, sino traer al mundo preguntas (y también, quizás, en su día, respuestas) que no se conocen aún a sí mismas» (Robbe-Grillet, 1965: 16).

De todos modos, y si queremos incluir dentro de la definición de novela la diversidad de modelos que se han sucedido en la historia, hemos de reconocer que no todas cumplen esa función de tranquilizar al hombre renacentista, o al de sucesivas etapas de la historia occidental, inquieto por temas sociales o antropológicos, de carácter transcendente, pues hay novelas que tienen una función claramente expresiva, casi lírica, y son manifestación de una sujetividad, otras tienen una función preferentemente comunicativa y pretenden ser testimonio del autor ante unos lectores, otras pretenden y consiguen ser un testimonio del mundo representado y otras tienen una finalidad hedonista y van destinadas a proporcionar a su autor o al lector un placer estético, intelectual, o bien se conciben como un juego.

Para S. J. Schmidt las funciones del arte son fundamentalmente tres, y su teoría es perfectamente trasladable a la novela.

La primera función, de tipo cognitivo-reflexivo, se concreta en el hecho de que el lector recibe la novela y sigue un proceso de interpretación que toma como marco de referencias la realidad en la que vive y las convenciones sociales del grupo al que pertenece. El mundo ficcional de la novela se muestra como una variante del mundo vivido, y tomando a éste como ámbito referencial, el lector construye un sentido coherente para la novela (Schmidt: 1990). Tanto para identificar las referencias en el mundo empírico como para hacerlas coherentes en el mundo de ficción, el lector debe reflexionar y reconocer los términos de los mundos, de modo que la novela es el motivo de ese conocimiento o reconocimiento.

De la misma manera el conjunto de los valores morales existentes en una sociedad, la del lector, se toma como marco de referencias para interpretar de forma coherente las conductas de los personajes, y su contraste con una ética, natural o positiva, individual o de grupo, etc., por lo que puede recono-

cerse a la novela una segunda función de carácter moral social.

Las actitudes lúdicas de un autor o de un lector pueden proyectarse también sobre la novela, dando lugar a un discurso o a una lectura, respectivamente, cuya transcedencia se anule, para dejarlo reducido a un texto con fin en sí mismo, de placer o juego. Una función hedonista o lúdica es la que puede reconocerse en tales supuestos a la novela.

La función ético social atañe, pues, a la novela como confirmación, modificación o negación de las normas o valores vigentes en una sociedad. Los individuos de los distintos grupos sociales se sienten identificados, o bien rechazan, el mundo ficcional a través del sistema de normas de su propio grupo o estatus social, y así se puede hablar de una novela cortesana, de una novela burguesa, una novela urbana, etc., que ofrecen al individuo de esos grupos sociales un medio para afianzar su personalidad moral, mostrándoles su coherencia interna.

En la teoría de la novela propuesta por M. Bajtín, que analizaremos más adelante, sobre todo en referencia al discurso polifónico, destacamos unos presupuestos que permiten inducir un concepto del relato como proceso de conocimiento específico. Para el autor ruso hay tres tipos de relaciones:

1) entre objetos (entre cosas, entre fenómenos, entre objetos matemáticos, lógicos o lingüísticos);
2) entre un *sujeto y objetos:* son las que presiden el conocimiento científico, tanto el natural como el cultural, ya que en ambos casos se toma la dimensión de «objeto» incluso para los hechos o entes humanos (la «cosa muda»), y
3) entre *sujetos:* es una relación personalizada en la que el «Yo» considera la visión del «Tú» como si fuera otro «Yo».

En *La poética de Dostoievski,* afirma Bajtín que el novelista concibe al ser humano como un elemento sujetivo cuya identidad se forma en la búsqueda siempre abierta de los otros; la intersubjetividad, concebida como un «combate dialógico», es el camino para la idea: «el pensamiento humano se hace auténtico, se transforma en idea, solamente por medio de un contacto con otra idea, encarnada en la voz del otro, es decir, en su conciencia expresada por medio del discurso» (Bajtín, 1986). La

novela, constituida sobre el recurso técnico del dialogismo en su discurso polifónico, resulta ser un modo de conocimiento diferente del científico, un modo de acceder a las ideas y de descubrir su complejidad contrastando las palabras y actitudes de los diversos personajes, cada uno de los cuales aporta una voz al concierto general polifónico, integrado por la asimilación de las voces que, a su vez, ha oido y aceptado.

La función cognitiva y reflexiva de la novela sería la causa que da forma a un discurso polifónico, síntesis de las voces sociales de cada etapa histórica y cultural, el cual convierte a la novela en una especie de vademecum para el conocimiento de los hombres, a través del testimonio de sus voces.

Mientras el discurso monológico, propio de los relatos antiguos, suele buscar una identificación total y completa con una determinada linea de pensamiento y de acción, por el contrario, la novela de tendencia polifónica tiende a relativizar las diferentes posturas posibles ante los hechos, las ideas, las conductas. La primera pretende el asentimiento del lector; la segunda lo induce a la crítica de los valores morales que rigen el mundo de ficción presentado, en contrapunto con los que están vigentes en el mundo real en el que vive. Un camino para el conocimiento de los hombres lo proporcionaría la novela.

Podemos pensar también que el gusto por una clase de novelas está determinado por la identificación que siente el lector respecto al mundo que se le presenta, pues el culto por un tipo de belleza es un modo de elección y de presentación de un grupo social que se admira y se complace en su ser y suele servir al lector, o espectador en general, para distinguirse de la masa; en una especie de guerra civil permanente, que mantiene los distintos grupos sociales, cada individuo busca su identidad en su grupo; los diferentes estatus sociales, ponen por delante su gusto por una forma determinada de arte, o por un determinado tipo de relato, con el que se siente más cómodos, quizá no tanto porque responda a unas aficciones personales definidas, sino porque su grupo social lo toma como bandera; esto lleva a señalar autores malditos frente a autores bien vistos por un grupo ideológico, por una edad, por una profesión determinada, lo mismo que ocurre con la pintura, la música y cualquier forma de arte, e incluso por fenómenos sociales de otro tipo, como el deporte, el salir de día o el salir

de noche. La cohesión de grupo se ve reforzada por gustos artísticos, o contra artísticos comunes, aceptados dogmáticamente. El mundo de los intelectuales, que no está precisamente libre de mitos, suele rechazar sistemáticamente los folletines y los culebrones televisivos, por ejemplo, que, a su vez, sirven para tender puentes de conversación y de comunicación entre otras clases sociales, o para señalar disensiones en el grupo, como ocurre recientemente con autores como Vargas Llosa, o Antonio Gala, que defiende las telenovelas, o la novela rosa.

La función hedonística puede estar en relación con la sensación de dominio técnico, tanto en el momento de la creación de la novela como en el de lectura; y, sin duda, el lector busca placer en las novelas que presentan un mundo concorde con sus capacidades y experiencias sentimentales, vivenciales, emociales, etc., ya que los procesos de reconocimiento producen satisfacción en el lector. Por último, y en relación con la función hedonística de la novela, podemos considerar la tendencia antropológica hacia el juego, que justificaría tipos de novelas de intriga, policíacas, laberínticas, etc., y la tendencia a crear tensión retrasando los finales, o dando posibles combinaciones alternativas en la solución de los conflictos.

Para justificar el placer estético, y en general el gusto que se encuentra en la lectura, se han propuesto, además de razones formales o temáticas, es decir, razones que se pueden objetivar en la novela, otras causas, incluso de tipo biológico, localizadas en el proceso: cada autor y cada lector disfrutaría con unas determinadas formas de imaginación. El papel cognitivo del arte se desarrolla precisamente porque «activa el mecanismo de adaptación de la conciencia e impulsa el proceso de armonización del sujeto con su entorno» (Schmidt, 1990: 170 y ss.). Esta interpretación quedaría situada a medio camino entre la teoría del arte como conocimiento y el arte como placer.

La novela, desde esta tesis, no sólo suscitaría interrogantes y motivos de reflexión o daría respuesta a las preguntas que se le plantean al hombre como individuo o como número de una sociedad o de un grupo social (procesos de conocimiento), y no sólo representaría a un mundo cuyos valores se reconocen y se celebran (procesos de reconocimiento del «Yo» individual o social), sino que sería una forma de integración del hombre con su entorno (procesos de seguridad y de placer). Esto explicaría

el florecimiento del género novela en una sociedad urbana donde el inviduo se siente desplazado y oscurecido en una masa demasiado numerosa y amorfa. La alienación derivada de la vida anónima en las ciudades populosas sería paliada por la lectura de novelas creadoras de mundos ficcionales con los que el hombre, de forma individual y en ejercicio de su libre decisión, se identificaría intelectual, moral o hedonísticamente.

Sea la novela con su discurso polifónico, con sus temas o sus esquemas, un medio de interpretación del mundo, o una explicación para el conocimiento de mundos nuevos, bien sea un medio que tranquiliza al hombre al servirle de expresión o al ofrecerle respuestas a cuestiones antropológicas que se plantean respecto al pasado o al presente, o bien sea un ejercicio lúdico y hedonista que abre caminos para el desenvolvimiento de la propia personalidad, el hecho es que está ahí como una creación humana, con unas formas históricas en las que se reconocen relaciones intertextuales y vinculaciones de todo tipo con obras anteriores y con sistemas culturales coetáneos; como un producto humano que sufre cambios a lo largo del tiempo y mantiene relaciones formales y temáticas con otros géneros literarios, como el cuento, o la epopeya, y que se construye con unas unidades y unas categorías que pueden servirnos para su descripción (todas), para su caracterización (las redundantes) y para su definición (las específicas). En resumen, la novela se nos presenta como un objeto de estudio en el mundo de las creaciones humanas, como un género dentro del conjunto de la literatura, y con unas variantes muy diversas, que hacen difícil alcanzar una definición general.

Pensamos que la definición de la novela, en principio, se intenta como un .primer paso para conocer el género, y de ninguna manera como un modo de imponer límites, o un determinado esquema de relaciones, o como un modo de exigir que el texto dé prevalencia a unas unidades frente a otras; la definición no puede ser un mandato a favor de una categoría o de un aspecto determinado, y a la vez una negación de los demás. Aunque pueda haber novelas, y de hecho las hay, que respondan a unos esquemas en los que hay una «dominante» y dejan en un segundo plano a las demás unidades o categorías,

no puede basarse la definición general en los casos particulares, que dejarían fuera otros relatos con esquemas de otro tipo en los que tienen prevalencia otras unidades o relaciones.

Una definición puede ser descriptiva y puede apoyarse en una obra considerada paradigmática, pero tendrá que reconocer las variantes y ser abierta para que pueda abarcar el mayor número posible de los relatos que se han denominado o considerado «novela», reconociendo en ellos lo que tienen en común y señalando a la vez que esas unidades constantes pueden presentar formas, situaciones y relaciones múltiples en la multitud de variantes que se han dado históricamente (Bobes, 1985).

Esta forma de proceder, la inductiva, no es la única que puede seguir la investigación sobre la novela para alcanzar su definición y lograr unos conocimientos sobre ella; se puede partir de un modelo de análisis propuesto por una investigación anterior, o por un saber generalizado socialmente sobre lo que es la novela, y comprobar después cómo las obras particulares responden a ese esquema, es decir, se puede aplicar un método deductivo, que lógicamente se apoyará en la historia; no obstante, lo más frecuente en los estudios de narratología ha sido seguir un método en el que vayan alternando conceptos nuevos que se insertan en esquemas y conceptos ya conocidos, que se matizan, se amplían, o se rechazan con los análisis de nuevas obras, hasta que los cambios parciales llevan a constituir un paradigma distinto, que da lugar a una situación epistemológica diferente, como ocurre en todas las investigaciones científicas (Popper).

De momento vamos a partir de una convención que es aceptable en la investigación científica y que nos permite actuar deductivamente y contrastar la teoría con los datos concretos. La convención consiste en admitir para el objeto de estudio una definición social, precientífica, es decir, partir de un conocimiento vulgar (doxa), aceptando la definición verbal que puede encontrarse en el Diccionario, donde se supone que está recogido el saber socialmente aceptado sobre lo que es un objeto de estudio, en nuestro caso, la «novela», y después considerar las posibilidades que tiene de convertirse en objeto adecuado para una investigación científica.

Según de DRAE, «novela», como término de la lengua española actual designa una «obra literaria en que se narra una

acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de pasiones y de costumbres»

En esta definición verbal se tienen en cuenta un modo de presentación (la narrativa), una materia (el mundo ficcional creado), una finalidad (causar placer estético), unos receptores (el lector, lo cual significa integrarla en un proceso de comunicación), unas formas (descripción o pintura) y unos temas (sucesos interesantes, que pueden ser subjetivos: pasiones, u objetivos: costumbres). Advertimos que faltan en esta definición algunos elementos que consideramos sustanciales; son la figura del narrador y el carácter polifónico del discurso y, por el contrario, se incluyen algunos rasgos que no son específicos, por ejemplo, el que sea literaria, pues hay novelas no literarias.

De momento puede servirnos esta definición, junto con las descripciones que vamos incluyendo, como punto de partida para el estudio de los elementos arquitectónicos de la trama, que hemos enumerado más arriba y cuyo análisis integraremos en un esquema que comprende el capítulo de *Sintaxis*; pasaremos luego a una interpretación del valor y sentido que las unidades, las relaciones y los esquemas sintácticos adquieren en el argumento, al considerarlos en el lugar relativo respecto al centro que ocupa el narrador en toda novela, y que situaremos en un capítulo dedicado a *Semántica*; y, por último, determinaremos las relaciones que el texto pueda mantener con el autor, los lectores o las circunstancias sociales y los sistemas culturales en que se escribe o se lee, es decir, daremos un enfoque *Pragmático* al estudio de la novela. Con el análisis de estos tres aspectos estamos siguiendo un esquema semiótico, tal como lo propuso Ch. Morris, y pensamos alcanzar un conocimiento amplio de la novela y de sus categorías y unidades más específicos, al considerarla como un signo literario, y como un medio intersubjetivo en un proceso de comunicación social.

Después de señalar los esquemas, de identificar las unidades y sus relaciones, y después de interpretar los valores que pueda tener el texto según las formas de presentar sus mundos de ficción y el modo de situarlos con el marco de la realidad y en el esquema lógico que les da sentido, quizá podamos proponer una definición más preciosa o más completa de la novela, y podremos diferenciarla de otras obras literarias más o menos

próximas en las formas que presentan y en los temas que tratan. Y, a falta de rasgos específicos, señalaremos hechos de frecuencia y de concurrencia en el discurso de la novela, frente al que tienen otros géneros.

Por de pronto añadiremos a la definición verbal de novela la necesidad de insistir, para su conocimiento, en aquellos aspectos que consideramos más diferenciales y están siempre presentes en las novelas, aunque no sean específicos de ella, porque se encuentran también en otras obras, artísticas o no creadas por el hombre.

Creemos que en este sentido destacan como rasgos constantes de la novela:

a) su *discurso polifónico* ;
b) la presencia de unas determinadas *unidades sintácticas* (funciones, actantes, cronotopo);
c) un *esquema* que mantiene en unas determinadas relaciones esas categorías organizándolas en torno a la unidad dominante, y que, por tanto, podrá ser de un tipo preferentemente funcional, actancial o cronotópica; y
d) un hecho, que genera unos valores semánticos porque orienta todas las unidades sintácticas, sea cual sea la dominante, hacia un sentido: la presencia en toda novela de un narrador que sirve de centro para establecer un punto de vista, unas voces, unas distancias y un tono narrativo.

Particularmente el discurso polifónico y el narrador caracterizarían a la novela frente al texto dramático y al lírico, mientras que las unidades y los esquemas son categorías que se encuentran también en los otros géneros y en otros tipos de relato, como el cuento o el poema épico. Insistimos, no obstante, que su presencia en la novela es una constante y que alcanzan en su discurso unas formas diferenciadas de las que suelen tener en otras obras humanas.

Es importante destacar que esas categorías y unidades, que se repiten en otros géneros, tienen en la novela un tratamiento especial, debido precisamente a la presencia de un narrador y a la posibilidad de combinar las voces de los personajes con la del narrador mismo, dando lugar siempre a un discurso polifónico, típico de la novela. El esquema de relaciones estructurales se establece tomando como centro al narrador, cosa que no

puede ocurrir en el texto dramático ni en el lírico, y es también la voz del narrador la que convierte el discurso de la novela en discurso polifónico con unas posibilidades que no suelen tener los otros géneros.

Creemos, pues, que la presencia del narrador caracteriza a la novela y ofrece especiales modos de relación a los elementos que en ella intervienen, a la vez que es la causa de un discurso polifónico al sumar a su voz y filtrar por ella las voces de los personajes, que en el texto dramático se dejan oir directamente y en el texto lírico ofrece otras modalidades, en relación más directa con el autor.

Veamos primero cómo se presenta el proceso semiótico exterior de la novela, es decir, el proceso de comunicación del que forma parte como elemento intersubjetivo y también cuál es el proceso semiótico que se da en el interior de la novela, en su discurso, y después pasaremos a señalar sus límites respecto al cuento y analizaremos, por último, la polifonía, antes de pasar a la descripción y al análisis de las unidades sintácticas.

Previamente hemos de señalar que la novela se ofrece como un discurso en el que sincréticamente están incluídas todas las unidades, las categorías y las relaciones que el crítico descubre (o ¿proyecta? sobre un texto que responde). Ninguno de los aspectos que consideremos, a los que daremos un nombre (historia, argumento, discurso), o de las unidades sintácticas de las que hablemos como elementos de construcción (función, actante, cronotopo), son unidades discretas en el texto del relato, es decir, no son separables formalmente en el discurso, sino que están contenidos sincréticamente en él, y no digamos ya los valores semánticos, a los que se accede por un proceso de interpretación, no de identificación textual discontinua, o bien las relaciones pragmáticas, no objetivables directamente en ninguno de los elementos formales del texto, pues son el resultado de contrastar la novela con otros sistemas culturales exteriores, o con los sujetos de su producción.

La literatura no es un fenómeno cultural aislado o cerrado sobre sí mismo, suele presentarse en unas relaciones más o menos intensas con el resto de los sistemas culturales coexistentes, con los que mantiene unas relaciones dinámicas, una interacción continuada. Bajtín opina a este respecto que no es tan interesante estudiar la especificidad de la novela, como ver sus relaciones dialógicas con el contexto de la vida cultural:

> «se ha prestado durante mucho tiempo una atención particular al problema de la especificidad de la literatura (...) y se han ignorado deliberadamente los problemas de interdependencia y de interacción entre los diversos campos de la cultura (...una actitud semejante hace imposible el acceso a la profundidad de las grandes obras y la literatura toma entonces el aspecto de una cosa insignificante, frívola» (Bajtín, 1985).

Aspectos de un esquema conjunto (discurso, historia y argumento), unidades relativamente formales o formalizadas en la sintaxis, valores que se interpretan en la semántica y relaciones en marcos de referencia externos al texto, son los objetos directos de la investigación semiológica de la novela.

El esquema que vamos a seguir en estos análisis tiene un carácter metodológico, en ningún caso pensamos que pueda tener un valor ontológico, por eso creemos que no es necesario admitir que está en el texto, puede ser que se proyecte sobre él, y que en todo caso basta con que el texto responda. Este problema, de carácter filosófico no lo planteamos directamente, aunque lo señalamos para tomar la postura inicial en la investigación.

La novela no es, o no tiene por qué ser, ni por qué incluir el esquema que proponemos, únicamente responde a él, o así nos lo parece, y esto es suficiente, si no vamos más allá de una metodología: el reconocer convencionalidad del esquema puede alejar la tentación de dogmatismos y de falacias referenciales. Y esto se aplica no sólo al texto, como exigen los formalismos, sino también las relaciones extratextuales con los sistemas envolventes, es decir, los aspectos pragmáticos que puedan señalarse. La descripción y el análisis se agotan en las posibles explicaciones, pero creemos que estamos ante una investigación cultural que debe dar un paso hacia la comprensión del conjunto y puede ir más allá de lo objetivo, a lo intersubjetivo, que si no alcanza a ser exacto ni general, es netamente humano, y es un paso más allá de la mera subjetividad. Al elegir un esquema convencional determinado, el semiológico, lo hacemos pensando que es el más amplio y adecuado en este momento para alcanzar una comprensión del conjunto de la novela a través de las distintas partes que tiene el esquema y de las

unidades, valores y relaciones que pueden estudiarse en todo relato.

1.2. La novela como proceso recursivo de comunicación: autor / lector; narrador / narratario

La novela es un texto narrativo de carácter ficcional, de cierta extensión; pragmáticamente es un medio intersubjetivo en un proceso de comunicación a distancia, de valor literario, aunque no necesariamente, entre un sujeto, el autor, y otro sujeto, el lector, y tiene una finalidad, según unos social (tranquiliza al lector con explicaciones sobre las conductas y las relaciones humanas), según otros antropológica (da respuesta a las preguntas transcendentes que se hace todo hombre), según otros estética (causa placer estético) o gnoseológica (es un proceso de conocimiento que explica o plantea cuestiones pasadas, presentes y futuras), y según otros lúdica (sirve de entretenimiento). En resumen, la novela es una obra narrativa (con todas las unidades y relaciones propias del relato), que se explicaría por relación a unas constantes de principios o fines generales: estéticos, antropológicos, sociales, gnoseológicos, hedonistas, lúdicos y que interviene en un proceso semiótico de comunicación a distancia. La novela resulta ser un tipo de comunicación social, con una expresión estética, que la sitúa como un proceso de interacción entre el sujeto-autor, el objeto (discurso con sus unidades: personajes, acciones, tiempos y espacios) y unos receptores que la leen individualmente.

La novela puede ser estudiada bajo todos esos aspectos, como el producto de un sujeto, como un medio para determinadas relaciones sociales, como un acto social que produce unos efectos y unas reacciones, etc., y también como un objeto que puede considerarse en sí mismo, en un análisis inmanente referido al conjunto del texto y sus aspectos, o a cualquiera de sus unidades y categorías o a las relaciones de su esquema.

Creemos que la novela, al igual que toda obra literaria, puede ser considerada en su discurso, como reproducción mimética de un proceso semiótico específico, que la diferencia de obras pertenecientes a otros géneros cuyo proceso textual es reproducción mimética de un proceso verbal de carácter expre-

sivo (la lírica), o de un proceso verbal interactivo, de carácter dialogado, en el que pueden intervenir también signos no verbales (la dramática) (Bobes, 1989). Aunque no puede hablarse de una correspondencia unívoca entre géneros literarios y determinados procesos semióticos manifestados en formas lingüísticas específicas, sí es posible hablar de la mayor frecuencia de uso en cada uno de ellos, respecto de esquemas elocutivos: la narración sigue procesos de comunicación y utiliza la prosa, la lírica mimetiza los de expresión y suele medir el lenguaje para establecer un ritmo, la dramática realiza procesos de interacción y usa generalmente el diálogo en su discurso.

Toda obra literaria utiliza como medio de expresión el lenguaje; toda obra literaria entra en un proceso de comunicación a distancia; toda obra literaria es el elemento intersubjetivo de un proceso semiótico de dialogismo entre el lector y el autor, en una relación en la que se reconocen dos sujetos, un autor que escribe para un lector, y un lector que condiciona la forma de escribir del autor, proyectando sobre él un efecto *feedback*; pero, como se trata de un proceso de comunicación a distancia, quien interviene en ese dialogismo (nunca diálogo, por más que se ha dicho y repetido) no es el lector real, sino la idea que el autor se forma de su lector: para él elige unos temas determinados; pensando en él les da un orden y busca la forma más adecuada para desarrollarlos, la expresión lingüística más eficaz, el modo más interesante de presentarlos, según el fin que se propone. Esta relación dialógica se da en toda obra literaria y, en realidad, con intensidad mayor o menor, en todo texto que utilice para su expresión los signos de un código, verbal o no verbal, que sea conocido y admitido en una sociedad, pues siempre el emisor utiliza las formas de expresión como estrategia para llegar a un receptor, y, por tanto, actúa en una relación dual: él y otro, que lo condiciona al tenerlo en cuenta. El autor no escribe por escribir, como ejercicio sin fin, escribe para un lector que lo entiende porque conoce las claves de su discurso, el código de su sistema de signos.

Apoyándose en la recursividad del lenguaje, es decir, en su capacidad de reproducir en el discurso el mismo proceso que lo genera y de preguntar sobre sus formas (sintácticas), por sus valores (semánticos) y por sus relaciones (pragmáticas), el enunciado lingüístico que es el texto literario narrativo propo-

ne y resuelve dentro de sus propios límites unas determinadas relaciones semióticas entre el autor y el lector mediante unos sujetos ficcionales textualizados: un narrador y un narratario, que pueden aparecer representados mediante signos lingüísticos directos e índices en el discurso o permanecer latentes, con indicios e informes textuales solamente indirectos, mediante los cuales inducimos la figura y las funciones que tiene el narrador y el narratario implícitos en cada texto narrativo.

La novela, frente a otros géneros literarios, reproduce en su propio discurso un proceso de comunicación semejante al que se da entre el autor, la obra y el lector reales. Dentro de su texto, el discurso da figura a un emisor, el narrador, y también a un narratario, o receptor interno: un autor, Cervantes, entrega una obra, el *Quijote,* a sus lectores, nosotros. Esa obra, el *Quijote,* en su discurso ha creado un narrador, que cambia en varias ocasiones, que se manifiesta de formas distintas y se dirige a varios narratarios mediante apelaciones concretas, que pueden textualizarse directa o indirectamente.

Todas las novelas presentan este efecto de recursividad y cada una lo hace de forma diferente, combinando diversas posibilidades respecto al narrador, al discurso y al narratario. La relación dialógica autor-obra-lector es siempre la misma; la relación literaria establecida en el texto, narrador-narratario, puede ser siempre diferente y puede formar cuadros muy distintos combinando en ellos varias circunstancias de voz, de desdoblamientos, de distancias, de perspectivas o de modos.

Para aclarar mejor las posibilidades generales de la recursividad textual en la novela, tenemos que volver a la figura de un narrador cuya voz es la que se deja oir de modo inmediato y tiene competencia sobre las voces de sus personajes cediéndoles, si acaso, alguna de sus funciones; de este modo puede crear una yuxtaposición de discursos, cada uno de los cuales tiene un narrador en diferentes funciones y puede establecer una relación peculiar con sus correspondientes narratarios en el discurso de la novela. Porque la función del narrador no se limita a narrar, puede ampliarse a la propia de un técnico de montaje de episodios; el narrador puede ser también comentarista, interior o voz *in off,* que aclara relaciones o términos del discurso o de la historia; el narrador puede presentarse como un censor, un moralista, establecer el canon de cualquier tipo,

con una función valorativa. Cada una de estas funciones que le corresponden puede delegarlas en personajes, originando desdoblamientos funcionales de las figuras del texto.

Puede presentarse también otra situación: un narrador cuenta que le han contado, es decir, hace relato de palabras e incluye en la suya la voz de otros narradores, con lo que se alcanza el discurso polifónico con sólo una voz textual que acoge los ecos de otras voces; el desdoblamiento no está en los personajes, por relación a las funciones, sino en el narrador, que se hace complejo.

De este modo es posible, además de una espacialización de voces en yuxtaposición, la integración de unas en otras por subordinación. Estas posibilidades se han analizado en el discurso como la categoría «voz» y se refieren a las *relaciones horizontales* entre varias voces que actúan narrando (primero cuenta uno, luego cuenta el otro, en sucesividad), y a las *relaciones verticales* de varias voces que se integran en una sola (uno cuenta que ha oido que otros contaban lo que él ahora cuenta), mediante un artificio que generalmente consiste en que el narrador no da el relato como suyo, sino que lo presenta en un metarrelato haciendo una historia de la historia (Bobes, 1992).

Y todavía cabe otra posibilidad, y es que el narrador hable de su discurso, en un metadiscurso, o que uno hable en un metadiscurso del discurso de otro. En estos casos un discurso con su narrador envuelve el discurso de otro narrador, o el discurso que en otra ocasión ha hecho el primer narrador. De estas actitudes pueden derivarse varios tipos de relato: una historia con una metahistoria, un discurso con un metadiscurso, que pueden ser concurrentes en un mismo texto narrativo, como ocurre por ejemplo en el relato de J. Cortázar *Las babas del diablo*; las variantes son ilimitadas, porque son efecto de la combinación de varios factores, que repercuten unos en otros, y del número variable que se tenga en cuenta en cada caso.

Hay algunas propuestas para clasificar los casos más destacados y repetidos y para señalar las distintas posibilidades de relación entre los sujetos del proceso comunicativo que reproduce la novela en su discurso. En la realidad social de la literatura, el autor se corresponde con el lector, ambos personas físicas, entre las cuales no hay más relación que la que se

da a través de la obra en un proceso semiótico de comunicación a distancia, con un código admitido por ambos, que es el lingüístico, con las convenciones que son propias del género (por ejemplo, el aceptar como si fuese verdadero lo que se cuenta, el seguir una lógica temporal específica, etc.) y con la consiguiente generación de un dialogismo (no diálogo). La realidad queda fuera del texto de la obra literaria, pues estos sujetos se ponen en relación solamente a través de la obra no dentro de ella, a no ser en casos excepcionales, porque se conozcan, pero esto es siempre indiferente para el proceso semiótico literario. Los mundos de ficción que crea el relato no admiten al autor ni al lector reales.

Si el relato incluye en su discurso un metarrelato, entonces surge una pareja de personas fictas, a la que se ha denominado «autor implícito no representado / lector implícito no representado», en el caso de que no se hagan presentes en el discurso, porque si pasan esa frontera del metadiscurso al discurso (nunca al argumento y menos a la historia, donde no pueden penetrar), entonces surge una nuevo par, el «autor implícito representado / lector implícito representado». Por último, en el relato hay siempre un narrador que se corresponde con un narratario; ambos son categorías ampliamente estudiadas en la historia de la teoría de la novela, (Pozuelo, 1978; Villanueva, 1984: 348).

Haciendo un resumen de todas estas posibilidades y variantes, podemos decir que, aparte de la realidad donde está la pareja autor-lector, en la novela hay un narrador, que pudiéramos denominar «general», que cuenta o describe desde fuera del texto y no aparece para nada en él, pero se sabe que existe porque si algo está contado, alguien lo ha contado; en todo discurso hay un «Yo» que cuenta, que puede quedar al margen de su discurso, pero que puede pasar a él, en cuyo caso estaríamos ante un segundo grado: un narrador que se introduce mediante un «Yo» en el discurso, que sería un narrador no modalizado, no personalizado; la presencia de un «Yo» de este tipo en el discurso no es más que la textualización de ese narrador que hemos denominado «general», es decir, el sujeto del proceso de enunciación que está siempre latente y que cuando pasa al discurso podemos considerarlo «narrador general textualizado». Un tercer grado sería el caso de un narrador

que aparece en el texto ya modalizado por una determinada función (contar, narrar, editar, comentar, etc.) o personalizado, es decir, con algún lexema caracterizador, por ejemplo, *Yo, amigo del personaje, cuento que, (La Cárcel de amor)*, es decir, ya no es solamente el sujeto del proceso locutivo, que esté o no está expresado, existe, sino que es una persona individualizada como persona, no sólo como hablante, y en una función concreta, de amistad, de intermediario, de coordinador, de testigo, etc.

La figura del «narrador» fue analizada antes y más ampliamente que la del «narratario» como creación textual, como representación del autor en el discurso; hoy se tiene en consideración también a la figura del lector en el texto, el narratario, que puede estar de una forma explícita o de una forma implícita. Generalmente constituyen una pareja que suele mostrarse en correlación, es decir, que a una forma de fingir el narrador corresponde casi siempre la misma forma de fingir el narratario, o lector interno. Las dos categorías, narrador y narratario han sido objeto de estudios, que reseñamos.

El primero que habló directamente de un «autor implícito» fue W. Booth (*The Rhetoric of Fiction,* 1961) y se refiere al narrador que no toma la palabra y que existe tanto en la novela como en el teatro. A partir de sus afirmaciones se irá perfilando la figura del «narrador» que hoy se considera como uno de las categorías más características de la novela.

Barthes se refiere al autor material de la novela y advierte que no puede confundirse con el narrador (*Comunicación, 8,* 1966). Todorov distingue también entre narrador y autor y recoge la propuesta de Pouillon (*Tiempo y novela,* 1946).

Las funciones del narrador, según Genette, son diversas: rectora (organiza el discurso de la novela), comunicativa (fática y conativa), testimonial (relación afectiva, moral o intelectual del narrador con la historia que cuenta), e ideológica (comentarios didácticos, filosóficos y explicativos sobre la acción o sobre los personajes).

Los índices directos del narrador y del narratario en el texto son los deícticos personales, espaciales y temporales, y es frecuente que algunos críticos expongan teorías en las que se interfieren las categorías del narrador y narratario con los procesos lingüísticos del discurso, es decir, identifican las figu-

ras denotadas con las unidades lingüísticas que las denotan. Bourneuf y Oullet afirman que

> «corresponde a un "proyecto" determinado la elección por parte del autor entre el disminuir su presencia detrás de un él impersonal, un yo que monologa o un tú misterioso, y establecer un intermediario visible entre él y su creación: el pacto narrativo es el fundamento, explícito o no, del tipo de relaciones deseadas y establecidas entre autor y lector virtual, por una parte, y narrador y narratario, por otra» (Bourneuf y Ouellet, 1975: 95).

A finales del siglo XIX, se abre paso la tesis, mantenida por H. James de que la novela más que narrar *(telling)* debía mostrar *(showing).* Las teorías sobre dos formas de discurso narrativo tenían antiguos precedentes, pues es conocido el texto de Platón en el que distingue la diégesis (narración) y la mimesis (mostración), a propósito del pasaje de la *Ilíada* en que Crises, sacerdote de Apolo, suplica que le devuelvan a su hija Criseida, con palabras que el narrador puede repetir tal como las ha dicho el sacerdote, o «narrándolas». En relación con los conceptos de «diégesis / mimesis», surgen otros como los de «narrar / mostrar», «relato de palabras / relato de acciones», referidos a la materia contada (historia) y «lenguaje directo / lenguaje indirecto», referidos a la palabra (discurso). Además afectan a otras categorías del relato, como el tiempo (presente / pasado) y la distancia (directamente / con persona interpuesta), pues, según hemos anunciado más arriba, el discurso narrativo presenta sincréticamente diversas funciones y varios aspectos que sólo metodológicamente consideramos como unidades discretas. James se refiere particularmente al hecho de que el mostrar *(showing)* consigue la desaparición textual del narrador, puesto que la historia parece contarse sóla, y no mediante el testimonio verbal de un narrador, o persona interpuesta *(telling).*

En 1920 con la publicación en Estados Unidos de *The Craft of Fiction,* de P. Lubbock, la distinción entre narrar y mostrar llegó a convertirse en la piedra de toque en el estudio y valoración de la novela. A propósito de *Madame Bovary* afirma Lubbock que «el arte de la novela no comienza hasta que el

novelista piensa en su historia como una materia que debe ser mostrada, de manera que se cuente a sí misma». El autor no tiene que someterse a fórmulas tradicionales o nuevas porque «la única ley que obliga siempre al novelista, no importa en qué dirección vaya, es la necesidad de ser consecuente con algún plan, y seguir el principio que haya adoptado»; la lógica de la narración está contenida en sus propios límites de modo que la novela impone su ser, se cuenta a sí misma.

Otros autores como N. Friedman, C. Brooks y R. P. Warren, etc. han propuesto descender de la omnisciencia autorial a la visión propia de una persona, y del contar al mostrar como visiones y actitudes del narrador más próximas a la realidad del hombre.

En relación con el narrador y el «autor implícito», Booth había considerado también la categoría de «distancia», que puede ser de tres tipos: temporal, espacial y existencial. Esta última se refiere a la distancia en la vida psíquica, intelectual, oral, experiencial, lingüística, social, etc. de los personajes, tomando siempre como centro al centro narrador. También se ha precisado la relación que el narrador puede tener respecto a la materia que cuenta: se considera narrador homodiegético o intradiegético aquel que participa en los hechos, sin establecer distancia física respecto a ellos; y narrador heterodiegético aquel que está a una distancia de los hechos y no participa en ellos, es ajeno a la historia, a no ser como narrador. Y, por último, el narrador puede adoptar, respecto a la materia que cuenta, el convencionalismo de que conoce toda la historia (omnisciencia), que sabe sólo una parte (deficiencia), o bien que sabe lo mismo que un personaje (equisciencia).

O. Tacca (1973) y los chilenos R. Jara y F. Moreno (1972) modifican y elaboran la noción de autor implícito y matizan las relaciones que el narrador establece con las otras categorías semánticas del relato. Van Dijk, Schmidt, Weinrich, desde una perspectiva de lógica modal de la narratividad, consideran que toda obra incluye un esquema autorial. Foucault (1969) y después M. Corti (1976) afirman que el autor se introduce en su obra como narrador dándole al discurso una forma especial y concreta en cada caso.

Podemos comprobar que en relación al narrador se involucran diferentes categorías: voz, distancia, conocimiento (par-

cial, omnisciente), etc. y que siempre el narrador se constituye en centro de un esquema de sentido que se manifiesta de modos diversos en cada una de las novelas, para darle una forma propia y unos valores semánticos y relacionales que la distinguen entre las otras novelas. En el capítulo destinado a *Semántica* de la novela analizaremos cada una de las categorías que ahora sólo reseñamos por relación a la figura del narrador.

Creemos que es específico de la novela, la presencia textual de un narrador, patente o latente en el discurso, bajo una forma u otra y que es fundamental para la creación de sentido el que se coloque a una distancia de las acciones de sus personajes, que asuma una determinada voz o armonice un concierto de voces en una polifonía más o menos amplia, que focalice desde un determinado personaje o que utilice un lenguaje directo o indirecto, etc., por ello, trataremos en el capítulo de Semántica todas las relaciones que, centradas en el narrador, crean un sentido a partir de la materia que constituye la historia de la novela.

G. Prince establece una distinción muy clara entre narratario y lector real, lector virtual y lector ideal: el narratario es el destinatario de la narración efectuada por el narrador. El lector ficticio es una creación del argumento de la novela, y puede ser un lector ideal, diseñado por el autor directamente o exigido por el texto: el que tenga la competencia necesaria para entenderlo; o un lector virtual, es decir, el que, por entender el código del sistema en que esté escrito, puede leer la novela convirtiéndose así en lector real. Prince afirma que es posible estudiar la novela desde el punto de vista del lector, siguiendo las señales que el texto dedica a configurarlo (Prince, 1973). Este punto de mira proporciona un buen conocimiento de la novela porque puede descubrir los recursos de su funcionamiento y está situado en la linea estructural que desarrolla Rifaterre a propósito de las «estretegias» del texto como medios para despertar y mantener la atención del lector. La interpretación de la novela desde la Estética de la Recepción seguirá este mismo principio.

En un estudio histórico o desde una perspectiva autobiográfica de la literatura, resulta poco probable que alcance relieve el lector, pero en cuanto la teoría se centra en la obra y se admite que un texto puede tener más de una lectura, empieza

a cobrar fuerza propia la figura del lector, al que se le asignará el papel decisivo de completar el acto de creación con el acto de lectura para fijar un sentido entre los varios que puede tener el texto artístico. Mayor interés aún alcanzará el lector cuando la obra literaria se considera sémicamente como elemento de un proceso de comunicación y como objeto intersubjetivo de una relación verbal e ideológica entre el autor y al lector.

La figura del lector como categoría del relato se ha incorporado tarde a la narratología, a pesar de que a lo largo de la historia de la teoría literaria hay indicios de su presencia en el trasfondo de concepciones sobre el origen, los efectos o las relaciones entre los sujetos del relato. La teoría aristotélica de la catarsis tiene en cuenta al espectador de la tragedia a la hora de definir este género literario por su finalidad social; las teorías del pseudo Longino sobre lo sublime, las estéticas medievales sobre la visión, la estética kantiana basada en el criterio del gusto y algunas direcciones teóricas actuales (la hermenéutica, principalmente la de Gadamer, la sociología, la fenomenología, la estética de la interpretación de Pareyson...) proponen explicaciones de la obra literaria que, en general, tienen en cuenta a los lectores, de forma explícita o implícita, como uno de los términos del proceso literario y para justificar formas de relación, de interacción, etc., con el autor, o bien, con el texto. Destacamos que en la teoría fenomenológica de la literatura, Ingarden considera la obra como un esquema que no termina sino en la interpretación del destinatario, o como la oferta de caminos diversos entre los cuales el lector puede y debe elegir, porque el lector se constituye en el intérprete de la obra previsto en el discurso.

La figura del lector cobra también interés en el método psicocrítico, porque para el psicoanálisis literario, a la vez que se perfila la personalidad inconsciente del autor a partir de las figuras fingidas del personaje o del narrador, también queda perfilado el lector y en cierto modo incluso el crítico de una obra determinada, por sus gustos y preferencias. Como dice J. B. Pontalis en una entrevista publicada en la revista *VH 101* (1970), «*El Moisés de Miguel Ángel* no es un ensayo sobre Miguel Ángel. Freud se pregunta por qué le atrae este Moisés». El lector que se interesa por un autor o una obra no suele

tomarlos en su totalidad, sino que suele limitarse a aspectos concretos que llaman su atención con más fuerza, y efectivamente Freud había hablado de «la extrañeza inquietante» que producían algunas obras, a él concretamente le suscitaban ese sentimiento las pinturas de Leonardo, algunas esculturas de Miguel Ángel, como el Moisés, las novelas de Dostoievski, particularmente *Los hermanos Karamazov*, etc., pero no a todos los lectores les producen ese efecto las mismas obras o alguno de sus aspectos, y no se interesan por un estudio sistemático que se extienda a toda la obra de un autor, o a todas las obras de una época; cada lector se define en sus relaciones con el texto, porque elige los que le inquietan o le subyugan y habrá que ver cuáles son los estímulos de un texto para conseguir que unos determinados lectores queden impresionados, pero también qué temperamento o qué cualidades tienen los lectores que se impresionan ante un texto determinado: la obra elige así sus propios lectores, con unas cualidades a veces muy concretas, de la misma manera que los lectores eligen sus obras movidos por el gusto o por tendencias e inclinaciones no conscientes.

La Estética de la Recepción es la teoría que de un modo manifiesto introdujo la figura del lector como categoría literaria. Holub (1984) encuentra antecedentes de la Estética de la Recepción de Constanza en algunas nociones definidas por el formalismo, como la de «artificio», «extrañamiento», «dominante», etc. en las que el papel del lector es fundamental para explicar el efecto estético, además de contribuir a la explicación de la comunicación literaria. También podríamos considerar como antecedente de la Estética de la Recepción la tesis de Tomachevski sobre el lector, según la cual las transposiciones temporales son realmente estrategias para captar la atención del lector o para orientarlo en una determinada dirección interpretativa, y son, por tanto, índices indirectos que señalan la figura del lector, porque la narración se hace contando con él: con su curiosidad, cuando se le adelantan cosas, que suponen que se juega con su memoria, pues debe guardarlas para situarlas luego donde convenga y conseguir así una lectura coherente que le permita descifrar la intriga que pueda suscitarse mediante una *Vorgeschichte* (adelantamiento de motivos) o de una *Nachgeschichte* (retraso de motivos).

La semiología, al considerar la obra de arte literario como un elemento en un proceso de comunicación, siempre contó con el lector como término: la curiosidad, la impaciencia, la memoria, la inteligencia interpretativa del lector son condiciones necesarias para que se produzca una comunicación literaria eficaz. De modo directo, o situándolo entre sus presupuestos, muchas teorías han contado con la figura del lector, y es lógico que así sea, puesto que interviene en el proceso de la novela y, dada la recursividad del discurso novelesco, también puede hacerse presente como figura ficticia en el texto.

La novela es una obra literaria en la que se establece una relación entre un narrador y un narratario, figuras textualizadas de un autor y un lector, que son los sujetos de un proceso recursivo de comunicación literaria.

La novela es una historia literaria en prosa, narrativizada, que inicia un proceso de comunicación a distancia entre el autor y el lector, que recursivamente se reproduce en el discurso como un proceso de comunicación entre un narrador y un narratario; cuenta además la novela con otro rasgo, que analizaremos al final de este capítulo, el discurso polifónico. Existen otras obras literarias que se realizan con el mismo esquema: la novela corta y el cuento, pero tienen algunas diferencias que trataremos de señalar, si es posible, en sus límites. El cuento y la novela corta se diferencian de la novela no sólo por la extensión, sino porque tienen caracteres estructurales diferentes, que derivan, eso sí, de la extensión; el cuento no sigue la intención novelesca de representar la vida humana en su totalidad, o dar cuenta de la formación de un personaje, pues su estilo rápido no permite análisis minuciosos del mundo interior o exterior de los personajes; la novela corta es la representación de un acontecimiento sin la amplitud de una novela, por lo que no suele dedicar espacio a la descripción minuciosa de ambientes o de personajes; esto da mayor vivacidad al ritmo y sitúa la historia en acontecimientos, más que en el análisis psicológico de los personajes y de sus conductas. Vamos a ver más detalladamente las diferencias y similitudes de la novela y estas otras narraciones más breves, particularmente el cuento.

1.3. La novela y el cuento

Con cierta frecuencia se ha relacionado genética e históricamente la novela con el cuento, y se ha mantenido la tesis de que en principio la novela es simplemente un conjunto de cuentos: varios relatos breves, unidos de formas que pueden ser muy diversas, por un espacio común, o por un elemento coordinador, que puede ser un personaje, o un objeto, o una idea, etc., se convierten en un relato extenso, en una novela.

Esta tesis necesita admitir como presupuesto que la novela y el cuento se distinguen sólo por la extensión, y aunque efectivamente el cuento suele ser una narración breve y la novela suele ser un relato más extenso, sin embargo, las diferencias son más complejas. Conviene quizá presentar algunos datos y algunas teorías sobre el cuento para poder argumentar sobre las diferencias y semejanzas que tiene respecto a la novela.

Tomachevski, en «Los géneros narrativos» (1982: 252 y ss.), afirma que las obras narrativas se dividen en dos categorías, la forma pequeña (cuento) y la de grandes dimensiones (novela).

Este rasgo de la extensión, que puede parecer a primera vista sólo formal, e incluso trivial, no lo es. Las dimensiones de la obra condicionan la forma en que el autor ha podido servirse de los motivos de la historia para realizar el paso de ésta a la trama. El cuento es, por lo general, una historia sencilla, con una sola veta narrativa que sigue una cadena de situaciones nucleares, en forma lineal y sucesiva, sin detenerse mucho en los motivos libres; por el contrario, en la novela es frecuente la exposición retrasada, las transposiciones temporales, la repetición de motivos destacados funcional o semánticamente, y también son frecuentes los cambios de focalización y de distancia entre el narrador y los personajes, y, según las épocas, o según las concepciones dominantes sobre el arte, sobre las posibilidades de conocimiento, o bien sobre el hombre, etc., se introducen motivos libres con mayor o menor profusión, o divagaciones y descripciones que detienen la narración, porque son motivos estáticos.

El cuento es, pues, una narración sencilla, de corta extensión y de desarrollo generalmente lineal, progresiva o regresivamente, que suele desarrollar una anécdota, cuyo final suele

ser sorprendente y, a veces, fuera de la linea narrativa que se ha seguido en el discurso. Tomachevski lo caracteriza frente a la novela por el final inesperado y cree que cuando la novela adopta un desenlace sorprendente es porque está influida por el cuento, ya que en caso contrario, la novela camina hacia su final por desarrollo interno de las virtualidades que ha ido ofreciendo el discurso.

El cuento suele tener pocos personajes y éstos asumen, generalmente, un carácter funcional, por lo que no suelen tener una presentación minuciosa, tanto por lo que se refiere a su descripción física, como a su posible estudio psicológico.

Es frecuente que en el cuento se haga intervenir un narrador en cuyo nombre se narra el cuento propiamente dicho, es decir, la historia, y es posible que el presentador o narrador primero haga saber cómo se enteró de la historia, y haga un metarrelato diciendo que cuenta lo que le oyó contar; el cuento adopta la disposición de una caja china: el autor suele contar la historia de su encuentro y las circunstancias en que se puso en contacto con el narrador que conocía el cuento; otras veces en una situación determinada de un relato, algún oyente recuerda que otro le contó algo que viene a cuento, y surge todo un sistema de justificaciones, que no suelen prodigarse tanto en el relato novelesco. Las situaciones vividas parecen exigir la narración de los cuentos, como ocurre en el *Quijote* cuando el barbero recordó un cuento que, por venir tan a cuento con lo que estaba pasando, no podía excusar de contarlo, o como ocurre en la colección de *El conde Lucanor* en la que una circunstancia vital es ocasión de que el buen saber de Patronio recuerde un cuento que sirve de modelo de conducta justamente para el caso que está viviendo el conde. En la novela no suelen utilizarse estos artificios como goznes, porque las relaciones entre las partes, si pertenecen al mismo esquema estructural, no necesitan justificaciones, sino que responden a una necesidad de amplificación intrínseca. Claro que hay algunos ejemplos de novelas en las que no falta ese modo de coordinación.

Como ocurre con la novela, puede haber cuentos sin fábula; en ellos se suman anécdotas que pueden ser más o menos afines, y pueden cambiar de sitio o repetirse sin que se altere el esquema abierto del cuento, que tiene en estos casos una

estructura acumulativa y no un esquema cerrado formalmente, aunque pueda ser cerrado lógica o semánticamente, como por ejemplo en el caso de dos relatos yuxtapuestos, sin más nexo que su sentido contrario (la historia de doña Vascuñana y la del emperador Fradrique, en *El conde Lucanor*, por ejemplo), o dos cuentos que signifiquen igual, pero con un cambio de voz o de perspectiva, etc.

La historia, al manifestarse en el cuento con un argumento lineal y con un discurso de escasos motivos estáticos, consigue un ritmo rápido y las acciones muestran claramente su vinculación interna a través de un esquema causal. La novedad de los motivos finales es el modo más frecuente de cierre del cuento, y generalmente se utiliza el final regresivo, que tiende un puente hacia el principio del relato, o una frase inesperada de gran contenido emocional, por lo que con cierta frecuencia se ha dicho que el cuento está próximo al poema lírico.

Hay cuentos que cierran todas las salidas y no crean ninguna expectativa para un final; su desenlace consiste en dejar la historia en suspenso y suele aparecer el narrador latente para decir que se considera incapaz de terminarlo. En estos casos se produce una fuerte transposición de perspectivas, porque lo que se narraba objetivamente, pasa a descubrir su carácter literario y subjetivo. No suele haber una situación paralela en la novela, pues si bien la técnica perspectivística deja abierto el desenlace, no suele aparecer un narrador que lo justifique como incapacidad suya: es un final posible que no suele darse en la novela.

Advierte Tomachevski que en las diversas épocas, aún en las más remotas, se manifiesta cierta tendencia a reunir los cuentos en ciclos, y de este modo surgieron obras de importancia mundial, como *El libro de Calila e Dimna*, *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, etc. Tenemos que subrayar que estas colecciones de cuentos no tienen nada que ver con el proceso que da origen histórico a la novela. Para que aparezca el nuevo género, la novela, no es suficiente sumar relatos cortos, es preciso que un sujeto sea el protagonista continuado de episodios para darles unidad de fin y de sentido.

Las colecciones de cuentos unidos por un marco común siguen siendo cuentos, pero un conjunto de cuentos engarzados por un personaje que los vive como experiencias de aprendiza-

je, es ya una novela, a la que generalmente se considera de estructura abierta: mientras el *Conde Lucanor* es una colección de cuentos, el *Lazarillo* es una novela. Ambos libros están compuestos por un conjunto de motivos, de episodios, de historias cuyo enlace son personajes, pero la concepción de uno y otro es muy diferente: Patronio cuenta episodios que conoce y se limita a narrarlos cuando sirven de ejemplo en una situación determinada, Lázaro cuenta episodios que le van ocurriendo a él, los presenta vividos y le sirven de experiencia, pues aunque él no lo diga directamente, el lector observa cómo va haciéndose su personalidad hasta alcanzar el final.

El estudio del cuento se ha realizado, al menos hasta Propp (1928), con una finalidad generalmente taxonómica, o histórico comparatista y desde ese ángulo de estudio son bastante numerosas las clases de cuentos que se han reconocido en la historia de los diferentes paises, si bien parece que todos los cuentos pueden organizarse sobre cuatro oposiciones fundamentales:

1. la forma de transmisión: oral / escrita
2. el autor: anónimo / conocido
3. el mundo ficcional: fantástico / verosímil (realista)
4. el origen del tema: tradicional / original

En una clasificación muy general, se reconocen los llamados *cuentos populares*, que se organizan generalmente sobre el primer término de las oposiciones anteriores, pues suelen ser orales, anónimos, de tema fantástico y tradicionales y los *cuentos literarios*, o de autor, que constituyen un conjunto muy diverso, pero generalmente organizados sobre el segundo término de las oposiciones, pues tienen una forma escrita, un autor conocido, son de tema verosímil y original.

El cuento popular mereció la atención de los investigadores a partir de la época romántica porque se vinculaba en sus orígenes a una etapa primitiva e ingenua de la humanidad y esto tenía mucho encanto para los románticos. Folkloristas, etnólogos, teóricos e historiadores de la literatura tuvieron interés por los cuentos populares como formas de expresión del alma popular y como obras narrativas sencillas e ingenuas.

Casi todos los cuentos de tradición occidental parten de situaciones de carencia o de agresión y suelen llevar a un final

feliz, en cuanto que los personajes «buenos», los que tienen la simpatía del lector, triunfan de sus enemigos; resultan, por tanto, muy educativos socialmente, pues presentan situaciones en las que se restablece el orden, la justicia, etc. que habían sido alteradas por la aparición de una fuerza externa a la sociedad, o al grupo social donde se ofrece la situación primera que abre el relato.

Los cuentos son generalmente ejemplares porque los esquemas de valores que defienden y que dan lugar a los desenlaces felices, pueden suscitar esperanzas en los lectores y quizá hacer soportables unas situaciones reales infelices, de injusticia, de agresión, de carencias, etc., confiando en el reconocimiento final de la justicia y el restablecimiento del orden perdido, o en la posible adquisición de los bienes deseados.

El estudio de estos relatos hace surgir una teoría comparada sobre el cuento y se recogen amplias colecciones de relatos tradicionales. Los hermanos Jacobo y Guillermo Grimm publicaron en 1912 su conocida colección de cuentos *Kinder und Hausmärchen*, que será seguida por otras antologías en varios países.

A propósito del origen de los cuentos, que presentaban muchas coincidencias en la estructura de sus esquemas y cuyos motivos se repetían con cierta frecuencia, aparte de identificarlos románticamente con el «alma nacional», se formularon varias teorías explicativas, principalmente las tres conocidas como *indogermánica o indoeuropea*, la *orientalista* y la *primitivista.*

La teoría indogermánica supone que los cuentos tienen su origen en los mitos indogermánicos; fue defendida por los hermanos Grimm y también más tarde por M. Muller. La orientalista, defendida por T. Benfey, el editor en 1859 del *Panchatantra,* mantiene que la mayor parte de los cuentos populares de los países europeos procede de la India. La teoría primitivista, de A. Lang, sostiene que las coincidencias en los cuentos populares no se deben a un origen único, sino a que todos obedecen a una razón antropológica, pues presentan reacciones constantes en la naturaleza humana, que es común a todas las culturas y suele actuar siempre del mismo modo cuando se encuentra ante unas circunstancias parecidas en cualquier latitud. Propp, al que podemos situar también en esta

teoría primitivista, sostiene que las bases últimas del cuento son representaciones religiosas de tipo general antropológico y mítico (Propp, 1970, 1974)

Otras teorías sobre los orígenes de los cuentos las enumera E. Anderson Imbert: religiosas, mitológicas, simbolistas, psicoanalíticas, evolucionistas, ritualistas, sin que se decida por una de ellas, ya que probablemente –y pudiera tener razón– el nacimiento es diverso para unos cuentos o para otros y también probablemente ha habido concurrencia de dos o más causas en la aparición y configuración de los diversos cuentos (Anderson Imbert, 1992: 20).

A pesar de las variantes, el cuento popular es una narración muy codificada, tanto en la disposición de los motivos (sintaxis), como en el sentido que alcanzan en la composición (semántica), probablemente porque al ser de tradición oral y pasar de boca en boca, prevalece lo que está más de acuerdo con las leyes del mínimo esfuerzo o con otras leyes generales que facilitan la memorización y la transmisión y quizá también la adecuación a unos esquemas de valores más o menos universales, que coinciden en simpatizar con las víctimas, en valorar la eficacia, la astucia, o en rechazar el poder arbitrario, o bien en confiar y creer en soluciones mágicas y maravillosas.

Precisamente la codificación de los cuentos tradicionales ha permitido a Propp señalar un número limitado de funciones, e incluso de personajes (considerados desde el punto de vista funcional), que se repiten en todos los cuentos del *corpus* por él analizado, un total de cien cuentos tradicionales rusos.

Las teorías funcionalistas de Propp son el origen reconocido de la moderna narratología, a pesar de que, respecto a la novela, son anteriores las tesis de la escuela morfológica alemana, y respecto al cuento hay también otros estudios, que no han tenido la continuación y la difusión de los de Propp. Si las recordamos en este apartado es para mostrar que las relaciones entre novela y cuento son profundas, y que el criterio de la extensión para oponerlos, quizá sea relevante, porque arrastra efectos de disposición y de composición, como ha señalado Tomachevski.

Unos años antes que Propp, el danés A. Olrik había estudiado los elementos compositivos de los cuentos y había publicado en 1909 *The Epic Laws of Folk Narrative*, donde señalaba

algunos rasgos que se prodigan en los cuentos populares, por ejemplo, advierte que los cuentos tienden a tener un comienzo y un cierre no bruscos, usan la repetición triple con frecuencia, usan el contraste como forma de caracterizar el héroe entre los personajes que lo rodean, desdoblan algunos personajes que desempeñan el mismo papel, no siguen una lógica externa y así, una conversación entre dos personajes que mueren y no han podido transmitirla a nadie es conocida por el héroe, lo que remite a un narrador omnisciente, que aparece también en las novelas hasta tiempos modernos, etc.

Los cuentos populares suelen tener un carácter mítico, aunque generalmente son versiones degradadas de la historia de héroes que han de sufrir pruebas iniciáticas, y así se interpreta la lucha con el dragón, el descenso a los infiernos, el viaje (Campbell, 1972). El origen mítico es reconocido en el *Panchatantra* indio, y en muchos de los cuentos populares de la tradición y de las colecciones europeas occidentales.

Hay también un conjunto de cuentos tradicionales cuyo origen no es precisamente el mito más o menos idealizado, sino que tienen una vinculación con la realidad más inmediata, de la que toman conductas y relaciones añadiéndoles picardías, erotismo, pequeños engaños, etc., en un ambiente que refleja un mundo cruel en el que los valores positivos, que triunfan en los cuentos populares fantásticos, suelen ser sustituidos por el ingenio, la astucia, la prudencia excesiva, la desconfianza, la insolidaridad, etc. que el protagonista utiliza para engañar a sus opresores, para salir de situaciones difíciles, para eludir persecuciones o castigos, muchas veces injustificados en el mismo texto y que remiten pragmáticamente a situaciones paralelas de la vida real, quizá sufridas por los lectores, que por esta razón se identifican con ese mundo.

Para estos cuentos se ha propuesto una interpretación general, de tipo antropológico, pues todos ellos parecen obedecer a tendencias de la naturaleza humana respecto a lo erótico y a lo escatológico que se encuentran en todas las culturas y que la mayoría celebran como parodia y risa de historias serias.

Las fábulas milesias de la época helenística son el antecedente de estos cuentos populares picarescos, de tono erótico o escatológico. Tienen su correspondiente forma culta en obras como el *Decamerón*, y pueden explicarse en relación con el

juego, con la comicidad y con gustos que siempre han llevado al hombre a situar en contrapunto lo heroico y lo tosco, la valentía y la cobardía, el sacrificio y el amor a la buena vida, la verdad y la mentira ingeniosa, etc. Tienen también una amplia tradición en la cultura de occidente, tanto en sus versiones populares, como en las colecciones cultas, y alternan con cuentos heroicos y de otros tipos en colecciones de todos los tiempos. Bajtín ha estudiado la risa y la parodia como constantes culturales presentes en las narraciones de todos los pueblos y todos los tiempos.

A veces se encuentran mezclas y superposiciones de los caracteres propios de un tipo en cuentos que pertenecen por otros rasgos a un ámbito distinto. Así podemos considerar que, por ejemplo, en *El conde Lucanor*, una colección de cuentos cultos, de autor conocido, etc., la nota común a todos, derivada de los desenlaces y destacada en los «viessos» finales, es el consejo de prudencia, pero en un tono mezquino y poco generoso, que suele ser más frecuente en los cuentos picarescos de tipo tradicional, en los que se privilegia el egoismo y la insolidaridad.

Los valores éticos se afirman y se realizan según el fin que da sentido al cuento, si es uno suelto, o una colección cuya unidad puede encontrarse en el tono del desenlace, que remite a una apreciación general de los valores: puede ser restablecer el orden, la justicia, sobrevivir, mantenerse, etc., o como predica Patronio, no ayudar a nadie, no perder nada, conservarlo todo, por si acaso más tarde llega a faltar, no fiarse de proyectos poco claros, dejarse de vanas imaginaciones, etc. y atenerse a lo seguro desconfiando de todo; son consejos muy prudentes para mantenerse en la vida, pero son una exaltación del egoismo, de la insolidaridad y de la falta de generosidad, que quizá sean constantes en la naturaleza humana sin una acción cultural que conduzca a la reflexión.

A. Jolles (1985) afirma que el cuento es una de las «formas simples de la cultura»; es un relato que presenta un hecho como real, siendo la anécdota el elemento más destacado entre todos los que componen el cuento, como pueden ser el punto de vista, el enfoque, la distancia elegida, el concierto de voces, etc. El cuento (se refiere al tradicional de tipo maravilloso, no al pícaro o erótico) es una creación espontánea, sin preparación,

lo que lo distingue de la novela; la disposición mental del cuento es la moral sencilla: nos presenta un mundo que no es el inmediato, ni en el tiempo ni en el espacio, con tendencia a lo maravilloso, y en él pasan las cosas como nos gustaría que pasasen, es decir, con justicia y quedan descartadas las pasiones, el egoismo, la desconfianza, etc.

Podemos bien decir que la interpretación de Jolles no es válida para todos los cuentos, ni los populares, ni los de autor, si acaso, tendríamos que limitarlos a los «infantiles maravillosos», pero reconociendo muchas excepciones.

Cuento es palabra que procede, según el *Diccionario etimológico,* de J. Corominas, del verbo latino *computare.* Mosé Sefardí (nacido hacia 1062), que se hizo cristiano con el nombre de Pedro Alfonso, escribe en latín el *Disciplina clericalis,* conjunto de relatos de origen árabe, de fábulas y apólogos. Uno de los cuentos ofrece la historia de un rey que tiene un «cuentero» cuyo oficio y obligación era contarle cinco cuentos todas las noches. Una noche, en que el rey no se dormía, pide al cuentero que siga con otros relatos, y éste empieza con uno de un aldeano que tenía dos mil ovejas y debía pasarlas al otro lado de un río en una barca en la que sólo cabían dos. El narrador aconseja al rey que vaya contando las ovejas que pasan hasta las dos mil y, si se cansa, que eche un sueño. De aquí vendría la relación de las dos acepciones de «contar», y también la conocida fórmula (que creo que no es eficaz) de contar ovejas para dormirse.

Los más antiguos libros de cuentos en lengua española suelen ser narraciones breves a las que se denomina *fábulas, fabliellas, enxiemplos, apólogos, proverbios, castigos,* etc. Los más conocidos se recogen en el *Calila e Dimna,* cuya traducción árabe se sitúa hacia 1251, y se atribuye a Alfonso el Sabio cuando era infante.

Del siglo XIV son varias colecciones, la más famosa es el *Libro del Conde Lucanor* (1335), del Infante don Juan Manuel, el *Libro de los exemplos* o *Suma de exemplos por A.B.C.,* de Clemente Sánchez de Vercial; de finales de siglo se considera el llamado *Libro de los gatos* (que parece una mala lectura de *Libro de los quẽtos),* una colección anónima de 69 apólogos, traducidos al castellano de las *Narrationes* del monje inglés O. de Cheriton.

De estas primeras colecciones de cuentos procederá la materia para las primeras novelas, que luego buscarán su propia materia, y para los cuentos literarios, de autores conocidos, que seguirán escribiéndose y tendrán su propia historia, paralela a la de la novela, como formas diferentes de relato literario.

El siglo XIX es el gran siglo de los cuentos de autor, quizá debido a la estima de que gozaron las colecciones de cuentos populares recogidas por los románticos y objeto de estudios comparatistas, formales y funcionales. Destacan en todas las literaturas cultas grandes cuentistas: Wilde, Poe, Hoffman, Maupassant, Chéjov, Pardo Bazán, Clarín, etc.

También sobre los cuentos de autor se han hecho clasificaciones que, en general, tienen un carácter temático: cuentos fantásticos, históricos, de miedo, realistas, etc.

Hay cuentos de técnica *envolvente*, o de anillo, que terminan como empiezan; otros de técnica *lineal* que siguen un desarrollo sucesivo, generalmente cronológico de los hechos; otros de disposición *paralela*, que narran dos historias de significado contrario o de sentido equivalente; otros siguen una técnica *escalonada*, introduciendo motivos cada vez más intensos, etc. Esta clasificación se hace por el esquema total, o modelo sintáctico, que resulta de la disposición de los motivos y tiene otras muchas posibilidades que han sido estudiadas por diversos autores, cuyas clasificaciones y teorías veremos en la Sintaxis, porque son semejantes a las que se han formulado a propósito de la novela.

1.4. El discurso polifónico de la novela

Una vez señalados los caracteres diferenciales y comunes de la novela y el cuento a fin de precisar en lo posible sus límites en referencia a la historia y al modo general de presentarla, vamos a analizar alguno de los caracteres referentes al discurso.

La novela ha sido estudiada temáticamente desde siempre, y siguiendo una perspectiva formal y morfológica a partir de los últimos años del siglo XIX; faltan sin embargo estudios sobre su discurso, debido, probablemente a que todavía hoy muchos autores no ven la necesidad de distinguir como categorías diferentes el discurso y el argumento, de modo que

sitúan de una parte la historia y de otra el argumento en conjunto con el discurso. Esta tesis tiene una tradición que se remonta a Aristóteles cuya definición del *mythos* comprende los dos aspectos.

La estilística, la más destacada de las teorías literarias que se orientaron hacia el discurso, siempre prefirió el estudio del lenguaje literario de la lírica, en dos direcciones principales: como el idiolecto del autor, o como el resultado de desviaciones literarias; en general los estudios formales sobre el discurso lírico se centraron en las formas métricas, o llegaban a analizar la distribución sintáctica de determinadas categorías léxicas, como adjetivos, nombres o verbos, o de determinadas construcciones sintácticas (frases nominales, esquemas oracionales, etc., mientras que se daba por supuesto que el lenguaje de la novela y del drama, o de cualquier texto en prosa, tenía un carácter instrumental, es decir, no se elaboraba literalmente, pues se utilizaba sólo para expresar contenidos literarios, sin ser él en sí literario.

La disposición y la composición, es decir, el conjunto de los motivos o materia de la novela y su distribución en el texto, podían originar un estudio temático o dar lugar a un análisis sintáctico lingüístico, ya que se trataba de ver cuáles eran los motivos elegidos para la historia y cómo se habían ordenado en el argumento de la obra, pero el discurso en prosa, propio de la novela, no parecía objeto adecuado para un estudio literario, sino, en todo caso, lingüístico.

La elección de unos motivos, entre otros posibles, el disponerlos en un orden y construir con ellos un esquema obedecía, sin duda, a manipulaciones cuyo fin era la creación de un determinado sentido. Parecía que un primer abordaje del discurso debería hacerse desde estas perspectivas sintácticas y semánticas de los motivos. Hasta aquí se fue abriendo paso la narratología estructuralista, y sólo más tarde, cuando ya se tienen claros algunos conceptos semánticos, se vuelve la atención hacia el lenguaje y las formas que tiene en el discurso de la novela.

Manifestados sincréticamente en el discurso novelesco único y total pueden distinguirse metodológicamente tres aspectos, sin que suponga reconocer partes objetivamente separables, distinguibles en una forma discreta: la *historia,* o conjunto

de motivos, el *argumento*, o forma y orden en que se exponen los motivos, y el *discurso*, o signos lingüísticos que los expresan. La escuela morfológica y los formalistas se refirieron fundamentalmente a los dos primeros, a sus unidades y a sus relaciones y sólo de modo circunstancial dijeron algo sobre el discurso.

El estudio del discurso novelesco tiene precedentes a partir de los primeros veinte años de este siglo: se habla de un «estilo épico» que correspondería a la narración, pero pronto se advierte la profunda diferencia que hay entre los discursos de la novela y del poema épico, y se estudian por separado.

Los análisis del discurso de la novela se detienen frecuentemente en tres aspectos:

a) la narración costumbrista, que se interesa por el tipismo lingüístico;
b) la posibilidad de dosificar la información, a través de indicios verbales, sobre todo en las novelas de aventuras, en las policíacas, etc., y
c) los elementos dramáticos de la novela, en cuanto se manifiestan en los diálogos de los personajes, lo que da lugar al estudio de los monólogos, de los diálogos, interiores y exteriores, de los llamados estilos directo, indirecto, indirecto libre, etc.

Eichenbaum (1970) habla de dos tipos de relato: el meramente narrativo, y el escénico en cuyo discurso se incluyen narraciones y diálogos, lo que supone la incorporación al lenguaje escrito de elementos del lenguaje oral. La novela consigue, al hacer concurrentes en su discurso todas estas modalidades de habla unas formas de expresión en las que convergen las propias del lenguaje oral y del lenguaje escrito. Mientras el lenguaje oral no suele hacer digresiones de tipo descriptivo sobre personajes o paisajes, entre otras causas porque en el lenguaje oral generalmente comparten la situación los interlocutores y no es necesario referirse a lo que tienen a la vista, por lo que se centra en las acciones, el lenguaje escrito se distancia del habla y admite toda clase de descripciones de personas y de cosas y de reflexiones sobre ellas, pues el tiempo de la escritura permite hacer tantas interrupciones como se quiera.

La novela, al acoger fórmulas del lenguaje oral y escrito en su discurso, se distancia del cuento y de la novela corta que muestran preferencia por las formas del lenguaje oral. Eichenbaum dice textualmente en referencia a la novela del siglo XIX:

> «se caracteriza por el generoso empleo de descripciones, retratos psicológicos y diálogos. A veces estos diálogos se presentan como una simple conversación que dibuja el retrato de los personajes a través de sus réplicas, o que constituye una forma velada de narración y, por tanto, sin carácter "escénico". Pero a veces esos diálogos adoptan una forma puramente dramática y tienen como función hacer avanzar la acción más que caracterizar a los personajes por sus réplicas. Se convierten, de esta manera, en el elemento fundamental de la construcción. La novela rompe con la forma narrativa y llega a ser una combinación de diálogos escénicos y de indicaciones detalladas que comentan el decorado, los gestos, la entonación, etc.» (Todorov, 1970: 149).

Esta idea de la concurrencia de lenguajes en el discurso de la novela, aunque refiriéndola a las voces de los personajes y del narrador más que a la presencia de formas habladas y escritas del lenguaje, o a sus posibilidades de actuar como elementos arquitectónicos del relato, será fundamental en las tesis de Bajtín sobre el carácter polifónico del discurso novelesco.

En un extenso capítulo titulado «La palabra en la novela», después de afirmar que la estilística no puede explicar el discurso novelesco como tal, y de la misma manera los estudios de retórica que proponen otros autores (Vinogradov, 1930) tampoco dan cuenta de la especificidad de la lengua de la novela, puesto que las figuras retóricas son las mismas que pueden encontrarse en la expresión lírica y en el diálogo dramático, Bajtín llega a la conclusión de que el principal objeto especificador del género novelesco, el que crea su originalidad estilística es el *hablante y su palabra,* que se construye con tres elementos:

1. El hablante y su palabra es una representación artística por medio de la palabra del narrador (no en forma directa con los personajes, como en el drama),

2. El hablante en la novela es esencialmente un hombre social, no como en el poema que habla el hombre individual, y eso significa que usa una forma de habla socialmente válida, históricamente concreta y determinada, en la que cada uno de los personajes tiene su tono, que se integra polifónicamente en el conjunto,
3. El hablante de la novela utiliza en la expresión ideologemas propios, es decir, cada uno de los personajes tiene su visión específica del mundo y hace de su palabra un objeto para su representación (Bajtín, 1989: 149).

En este concierto de voces diferenciadas, el principal problema del discurso novelesco es la representación artística del discurso ajeno y la forma en que se integra en la voz del narrador. El dialogismo, entendido como concurrencia de voces, integradas en una, o yuxtapuestas en el discurso, cada una con su tono, se convierte en el rasgo distintivo del relato novelesco:

> «la orientación dialogística de la palabra entre las palabras ajenas (de todos los grados), crea en la misma palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas, su artisticidad como prosa, y encuentra en la novela expresión plena y profunda» (Bajtín, 1989: 93).

La novela se caracteriza porque integra en un discurso textual una serie de discursos procedentes de varios personajes, cada uno de los cuales expone un modo de ver las cosas y el mundo en general, pero además cada uno de los discursos es, a su vez, el resultado de un plurilingüismo generado por la concurrencia de la historia y los modos de hablar en ella y del espacio social y geográfico donde se produce el tal discurso. Las palabras de otros van convirtiéndose en palabras del narrador en una interrelación ideológica y lingüística constante; el lector reconoce e identifica en el habla de cada personaje múltiples discursos, y puede comprobar cómo su discurso cristaliza en unidad frases, ideas, palabras y acentos de diversa procedencia.

Un enunciado que se formula en un momento histórico es el efecto de multitud de hilos que se cruzan en él: las palabras de un texto recogen en la voz del narrador o del personaje que

esté hablando, los ecos de palabras ajenas, bien sea en consonancia o en disonancia, pero siempre en relación integradora. Esto ocurre en toda expresión, literaria o no literaria, en el texto lírico y en el dramático, pero la novela potencia las posibilidades del lenguaje en este aspecto convirtiéndolo en una técnica literaria propia de su discurso:

> «El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como de correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco» (Bajtín, 1989: 81).

Las teorías sobre la polifonía y el dialogismo en la novela las aplica prácticamente Bajtín en su análisis de las novelas de Dostoievski y las pone en relación con el carnaval y su sentido paródico, en cuanto que la parodia es la confrontación de dos modos de uso de la lengua. El personaje es una voz en el mundo, con un discurso propio constante, que se contrasta de inmediato con la voz del narrador, pero también con la de los otros personajes:

> «el personaje es el portador de un discurso total y no el objeto mudo, sin voz, del discurso del autor. Para él, concebir un personaje es "concebir su palabra". La palabra del autor sobre el personaje es, en realidad, la palabra sobre la palabra. Está orientado sobre el personaje considerado como palabra y por eso se dirige a él "dialógicamente". A través de toda la estructura de la novela, el autor no habla del personaje, sino *con* el personaje» (Bajtín, 1986).

Insistimos en que tal dialogismo puede encontrarse en todos los géneros literarios, ya que el lenguaje está siempre internamente dialogizado, es decir, cualquier uso de los términos lingüísticos es posible por los usos que anteriormente han

hecho los hablantes, pero en la novela, además de esta dialogización lingüística, hay una dialogización literaria, como recurso añadido. Las posibilidades artísticas de este procedimiento encuentran en la novela su expresión plena y profunda, que se manifiesta en lo que llamaremos, al estudiar el diálogo, las relaciones verticales entre los diferentes lenguajes. La polifonía así conseguida y la recursividad, que es el origen de todas las concurrencias verbales, creemos que son los rasgos más característicos de la novela y los que consiguen la complejidad verbal intensa que distancia su discurso del que puede encontrarse en el cuento o en la novela corta.

Una vez incorporado en el habla del narrador el dialogismo lingüistico, circunstancia que es común con todos los usos de la lengua, el discurso de la novela se manifiesta a través de la voz del narrador como un conjunto de voces reconocibles que proceden de los personajes, y que se incorporan al texto, directa o indirectamente, pero conservan su tono, las señales de su origen y sus señas de identidad.

Podemos afirmar que el poeta lírico trata de encontrar su propia voz en el dialogismo de la palabra y busca la palabra pura para identificar la suya; el dramaturgo da a sus personajes un habla propia, que les servirá de expresión y los identificará en el enfrentamiento dramático; el novelista, por el contrario, trata de recoger en un discurso único todas las voces que siente, que recuerda, que oye. La *concurrencia de voces* es tan esencial al género novela, como lo es la *pluralidad de acciones* y de conductas de los personajes, cuyo conjunto permite el contraste, la recurrencia, la escala, etc., en un esquema general, de cambio continuado de las situaciones creadas por la palabra de todos.

Son muy diversas las formas en las que la novela organiza sus voces internas, su plurilingüismo, a lo largo de su historia. Bajtín ha estudiado como una de las más habituales la que sigue la novela humorística en la que se suman a la expresión del narrador las reproducciones paródicas de los lenguajes de diferentes clases sociales o profesionales, o bien se parodian estilos literarios propios de obras literarias anteriores. Estudia Bajtín la novela humorística inglesa, la de Fielding, la de Dickens, etc., y encuentra abundantes ejemplos de esta situación.

En España, Cervantes inaugura una rica polifonía en el

Quijote, donde se superponen al estilo llano del narrador, párrafos que recogen ecos procedentes de las novelas de caballerías: «apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...», tomados con plena conciencia de que reproducen un modo de hablar ajeno, pues dice el narrador al terminar el largo párrafo: «con éstos iban ensartando otros disparates, todos al modo de lo que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje...» De este modo, el discurso del narrador, que da entrada al discurso del personaje, incorpora a través de éste el de los libros que había leido, y resulta un texto en el que resuenan de modo inmediato varios registros, cada uno con su tono: serio, humorístico, sarcástico...

Otra forma destacada de conseguir el plurilingüismo en el discurso novelesco consiste en intercalar relatos: novelas de otro tipo, poemas, escenas, etc. y también discursos no literarios: retóricos, científicos, religiosos, etc., Algunos de estos discursos son clásicos en su presencia en la novela, así por ejemplo, los diarios, las cartas, los cuadernos de viaje, las novelas cortas intercaladas, etc.

Es específica del discurso de la novela la polifonía, pero hay novelistas que alcanzan una maestría sorprendente en este sentido; tomamos algunos ejemplos de *Viva mi dueño* donde R. del Valle Inclán incluye la voz del narrador con un estilo expresionista, propio del esperpento porque destaca, y por tanto distorsiona el conjunto, dos o tres rasgos para dibujar una figura, o una situación, y luego deja oir inmediatamente las voces del ruedo ibérico: los gitanos, los cortesanos, los escritores, cada uno con su tono, forman un concierto acordado bajo la batuta de una prosa trabajada hasta límites inverosímiles y genial más allá de lo verosímil:

> «Tenían las voces un anovelado susurro de conjura. La Señora Infanta se compungía entre sus damas, oyendo la crónica palaciega de licencias y discordias, intrigas y milagros:
>
> —¡No puedo creerlo! ¡Imposible que mi hermana pueda olvidar a tal extremo las obligaciones de su sangre!. ¡Una nieta de San Fernando! Jamás he tenido ambición de reinar, apartada voluntariamente de la Corte... ¡Jamás! Y nunca pensé que me viese forzada a recoger el legado de mi difunto

padre, el inolvidable Rey Fernando VII. Lejos de estos faustos, entregada a los plácidos goces de la familia, era feliz con mis hijos y mi marido...

Declamó, campanudo, el Señor López de Ayala:

—¡Cuando la impotente mano real deja caer el cetro en el fango, solamente está en condiciones de recogerlo sin mancharse la mano de un ángel!

La Señora Infanta se mostró agradecida, sonriendo con celestial melindre» (225).

Las posibilidades que para la novela derivan de su discurso polifónico vamos a verificarlas más directamente en los capítulos siguientes, particularmente en el destinado a la *Semántica,* donde comprobaremos, como ejemplo, qué sentidos concretos adquiere una forma de discurso, el diálogo de personajes, ya que resulta imposible extenderse a todas las formas de habla utilizadas a lo largo de la historia de la novela: el monólogo del narrador, el monólogo interior de los personajes, las formas orales incorporadas al discurso, etc.

En la reciente historia de la novela encontramos orientaciones y estilos que plantean a propósito del diálogo algunos problemas y queremos precisar los límites respecto a lo que es el dialogismo. El *perspectivismo,* que aplica a sus novelas Pérez de Ayala con singular maestría, y que supone la aparición de los discursos diferenciados de varios narradores, no tiene mucho que ver en su génesis con el dialogismo general a la novela moderna desde el Renacimiento. El perspectivismo se inicia desde el presupuesto gnoseológico de que es imposible conocer la verdad en sí y la novela expone, a través de la palabra de los personajes, una verdad relativa con la idea de que entre todas las verdades expuestas se pueda alcanzar la verdad absoluta. Esta técnica, que da lugar a un estilo especial en el relato, el perspectivismo, no excluye el carácter dialógico de cada uno de los discursos que se incluyen en un texto narrativo: el dialogismo estructura hasta el monólogo interior de los personajes y no es incompatible con estilos motivados en una concepción gnoseológica determinada respecto del personaje, ni en una idea del hombre como ser social o como personalidad psíquica. Es dialógica toda novela, la existencialista, la objetivista, la

perspectivista, etc., porque en todas ellas, independientemente de cómo se expresen, cómo yuxtapongan sus discursos, o cómo se manifiesten lingüísticamente (diálogo, monólogo, interior, exterior) siempre puede darse palabra sobre palabra (narrador-personajes), palabras con otras (personaje-personaje), o palabra contra palabra (ironía, parodia, paráfrasis, etc.).

Para terminar, diremos que la novela tiene como materia narrativa, al igual que todos los relatos, literarios o no, unos motivos que forman una historia, que se combinan en un argumento, generalmente de considerable extensión (frente al cuento o la novela corta) y una expresión por lo general en prosa (que la diferencia de los relatos figurativos: el cine, el comic, etc.) que se caracteriza por ser polifónica y por su recursividad (que la distingue de la historia escrita) que da lugar a la presencia de un narrador o figura central de todas las relaciones temporales, espaciales, y discursivas. En resumen, la novela es un relato largo, en prosa, con discurso polifónico y recursivo. Estos rasgos la sitúan en relaciones de comunidad con otras formas de relato literario y no literario y la definen frente a creaciones literarias de otros géneros, dándole una especificidad dentro de la narrativa y dentro de la literatura.

2.

HISTORIA Y TIPOLOGÍA DE LA NOVELA

2.1. Génesis de la novela

No es frecuente encontrar en la teoría o en la historia de la literatura especulaciones sobre el ser de la novela, es decir, el planteamiento directo de la pregunta ¿qué es la novela? y unas posibles respuestas o propuestas. Este es un enfoque que se considera en general como filosófico y, por tanto, ajeno al ámbito de una teoría y de una historia literarias. La razón de que la teoría y la historia prescindan de este planteamiento radical está en que la investigación científica puede aceptar convencionalmente la existencia de su propio objeto de estudio sin cuestionarse de modo problemático su ser y sus límites: una teoría de la novela puede admitir como *corpus* de análisis el conjunto de obras a las que social o verbalmente se denominan «novelas» e iniciar sus especulaciones sobre una definición verbal o sobre lo que se considera el consenso social sobre la referencia del término «novela»; por su parte, la historia trata de fechar y de clasificar en etapas sucesivas las obras que se han escrito a lo largo del tiempo. Y, de la misma manera, una teoría o una historia literarias, no tienen por qué plantearse directamente el problema del método, porque se considera que la metodología tiene carácter filosófico, y las investigaciones históricas o científicas se limitan a aplicar tal o cual método discutido por la filosofía.

La teoría suele iniciarse con la descripción de su objeto de estudio y con su delimitación, y suele pasar después a la definición, clasificación e interpretación del *corpus* delimitado. De este modo, una teoría suele partir de un conocimiento vulgar *(doxa)*, para emprender la búsqueda de conocimientos históricos, técnicos *(teicne)*, científicos *(sofía)*. Por el contrario, en un enfoque filosófico de la literatura sería necesario aplicar la duda sistemática a todo: empezando por la existencia del objeto de estudio (¿existe algo, con caracteres específicos, a lo que podamos denominar *literatura y dentro de este sistema novela*?); una vez demostrada la existencia de ese objeto, habría que plantearse problemáticamente la posibilidad de un conocimiento sobre él (¿es posible un conocimiento técnico, científico, filosófico, etc., sobre la novela?); y, en el caso de que fuera posible el conocimiento, de la clase que fuese, surgirían nuevos temas: el metodológico (¿cómo es posible un conocimiento científico, técnico, etc., sobre tal objeto?), el axiológico (¿para qué sirve la novela o el conocimiento sobre la novela?), el teleológico (¿qué finalidad tiene la novela?)

Como nos proponemos alcanzar un conocimiento científico sobre la novela, podemos partir de una convención inicial y admitir como novelas las obras que socialmente se consideran tales, según las definiciones verbales más frecuentes. Y no entramos en problemas radicales de índole filosófico, que pertenecen a otros ámbitos de la investigación.

Tenemos que proyectar una mirada sobre la historia para identificar las novelas entre otras obras, literarias o no, más o menos afines, puesto que se han denominado «novelas» obras que parecen muy diversas y se ha considerado que el género «novela» tiene unas manifestaciones en el tiempo y unos orígenes más o menos precisos y estudiados, es decir, tenemos que señalar el *corpus* histórico y unos límites, que dependerán de la definición convencional que propongamos, respecto a otras narraciones literarias (cuento, poema épico, etc.), respecto a obras no literarias (novelones, subliteratura, etc.) y respecto a obras de otros géneros literarios (drama, poema lírico).

Porque, al iniciar un repaso histórico de las obras que se han denominado «novelas», advertimos que la definición que se acepte, aunque sea convencional, no es indiferente, pues repercute de un modo inmediato sobre los límites de la novela

en la historia y sobre sus orígenes. Si la novela se define por la función, como una narración cuyo rasgo más específico es su carácter antropológico y consiste en dar respuesta a las preguntas radicales de la humanidad (Ayala, 1970), sin añadir que sea obra literaria, su aparición histórica se vinculará a una época determinada y se iniciará con unas obras concretas; pero si se piensa que la novela se caracteriza por su función social de tranquilizar al hombre en su intento de comprender las conductas y los hechos sociales (Forster, 1983), habrá que señalar otras obras como inicio del género o bien considerarla como efecto de un cambio producido en el género épico que surge cuando la sociedad busca ese tipo de conocimiento y se plantea preguntas sobre el ser y la conducta de los hombres que viven en una sociedad y al margen de sus valores. Los hermanos Schlegel conciben la novela como un género nuevo, fruto del ingenio de Cervantes y de otros autores posteriores (Szondi, 1974), en cuyo caso, no hay por qué buscarle antecedentes históricos.

Si, por el contrario, se admite que la novela es un género literario cuyo rasgo más específico es el uso que hace del lenguaje como un discurso polifónico (Bajtin), o si la caracterizamos por la presencia de un narrador, como persona fingida intermediaria entre el mundo ficcional y el mundo real del lector, etc., el comienzo del género puede desplazarse considerablemente en el tiempo, o bien relacionarse genéticamente con unos antecedentes o con otros (el cuento, la epopeya, como un género nuevo, etc.).

Vamos a repasar algunas de las tesis formuladas sobre el origen genético de la novela y paralelamente revisaremos de un modo general los orígenes históricos de algunos relatos en los que van apareciendo sucesiva y paulatinamente los principales recursos que encontramos en aquellas obras que ya de un modo declarado se consideran novelas. Tenemos presente para argumentar, y como marco de referencias, los problemas sobre la definición que hemos expuesto en el capítulo anterior y las conclusiones que hemos ofrecido.

Respecto del primer punto veremos algunas teorías que vinculan a la novela con la épica, de la que sería heredera a partir de un momento, cuando en la historia desaparece la epopeya a causa de los cambios sociales o debido a una evolu-

ción literaria; en el segundo aspecto destacaremos en la trayectoria de la novela sus relaciones con el cuento del que procedería por ampliación o por suma, al reunir varios relatos cortos mediante un artificio coordinador: un viaje, la secuencia vital de un personaje, la presencia de un narrador único, un objeto que aparece en todos los cuentos, etc. En este caso, los recursos de los relatos cortos quedan integrados en el marco más extenso de la novela, y pasan directamente a ella como técnicas aprovechadas que pueden tomar un nuevo sentido y alcanzar formas más elaboradas y más sofisticadas.

La epopeya y la novela son las dos manifestaciones mayores de la épica y el ponerlas en relación constituye un tópico en la teoría y en la historia literaria. Las conexiones entre ambos géneros serían de tipo genético: la novela procedería de la epopeya en cuanto a la forma, cambiaría el verso por la prosa y no introduciría alteraciones, al menos considerables, en la «materia», si bien haría cambios sensibles en el tratamiento del tiempo, en la concepción y presentación de los personajes, en la ideología y en la visión del mundo que le sirve de marco de referencias y que explica en uno y otro caso las formas de narración. Los cambios en la forma, en la disposición de las categorías narrativas, o lo que fuese, que se dan en el paso de la épica a la novela, estarían justificadas por una diferente visión del mundo, la medieval y la renacentista, que da sentido a los poemas épicos y a las novelas respectivamente. La mayor parte de los teóricos e historiadores de la literatura están de acuerdo en que la aparición de la novela se produce en el paso de la Edad Media al Renacimiento, con el florecimiento de las ciudades y con el cambio de vida que supone para el hombre urbano pasar de una sociedad gremial a una sociedad industrial.

Para algunos, la novela sería la epopeya en prosa, y no habría más cambio de uno a otro género que el paso de un discurso metrificado a un discurso en prosa, ya que la materia narrativa es la misma, con ligeros cambios de enfoque y de presentación. Según otros, el paso de la epopeya a la novela responde a una evolución cultural de la que surge una nueva sociedad en la que el poema épico no resulta la forma de expresión adecuada y los cambios en la literatura son profundos porque responden a cambios también profundos en la vida

y en la cultura. El héroe de la epopeya representa al conjunto de la sociedad, cuando ésta tiene unos valores culturales, morales, religiosos, ideológicos, etc., aceptables para todos, de modo que los lectores se identifican fácilmente con los héroes; por el contrario, en una situación de fragmentación social en clases, en un mundo en el que predomina la sociedad burguesa y los valores de cambio social, no hay un héroe que pueda ser tenido como tal por toda la sociedad, un héroe que sea válido para todos los lectores y éstos se reconocen más fácilmente en, y por tanto los prefieren, personajes como los de la novela, que suelen ser marginados sociales, «héroes problemáticos» (Lukács, Goldmann, Kristeva, etc.).

Basándose en este criterio, algunos autores consideran que la idea organizadora más relevante de la novela, y la que señala su diferencia más radical con la épica, es la de la *prueba*. Resulta impensable que un héroe épico se vea obligado a poner a prueba su valor y sus cualidades nobles, que se dan por supuestas al encarnar a toda la sociedad; por el contrario, el héroe de la novela es sujeto de historias que continuamente lo someten a pruebas. Si los rasgos más destacados del discurso novelesco son la polifonía y la recursividad, la técnica de composición más relevante de la materia novelesca es la presencia de una prueba que debe superar el protagonista, y que se da en la mayor parte de las novelas, incluidas las más recientes. La novela bizantina presentaba invariablemente las pruebas de la fidelidad de los enamorados, que debían luchar contra todo tipo de insidias y peligros que a cualquiera le harían olvidar el amor y la fidelidad, pero no a los personajes de ese tipo de relatos.

La idea de la prueba actúa no sólo para dar materia a la historia novelesca y para organizarla en un discurso, sino que repercute también en las unidades sintácticas y en la organización de los valores semánticos y pragmáticos; Bajtín habla de una organización profunda y sustancial en torno al héroe a propósito de la presencia de la prueba (Bajtín, 1989; 202 y ss.). En la novela bizantina, o sofística, la prueba suele tener un carácter formal y externo, y no suele vincularse a elementos psicológicos y éticos; cuando aparece la leyenda cristiana, la prueba suele ir unida a la idea de sufrimiento y superación heroica; la novela caballeresca reúne la prueba clásica de la

fidelidad y la cristiana del sufrimiento: don Quijote, en Sierra Morena, se propone hacer penitencia, es decir, sufrir, para mostrar la fidelidad a su dama. En la novela barroca y en la posterior, la prueba sigue teniendo gran importancia organizativa, pero mezcla elementos ideológicos y situaciones sociales vinculadas a ellos; el romanticismo explotó la genialidad, la predestinación, la fuerza del destino, para justificar las pruebas a que se veía sometido el héroe en una sociedad que lo rechaza o que él rechaza; la novela naturalista (principalmente Zola) traslada la prueba al ámbito de la utilidad vital, de salud biológica, en la adaptación del personaje a su entorno superando las leyes de la herencia. Para Bajtín es típico de la novela rusa la prueba llevada a cabo por el héroe de fuerte personalidad que no se adapta al grupo: la mujer emancipada que es rechazada o vista como ajena a los intereses sociales, la figura de los intelectuales, cuyo papel en la sociedad se discute y cuya influencia queda de manifiesto *(Los hermanos Karamazov)*.

Hegel llamó a la novela «epopeya de la decadencia» y explica su origen genético de un modo próximo a estas tesis: mientras unos ideales compartidos por toda una sociedad se objetivan en la figura de un héroe con el que todos están identificados y cuyos valores deben triunfar de todos los obstáculos y de todas las pruebas, ya que la justicia es el último bien social y es tarea del héroe conquistarla o restablecerla, se escribirán poemas épicos, pues ese mundo y esa sociedad constituyen el marco adecuado en el que cobra sentido la visión que refleja la epopeya. La pérdida de los ideales y la consiguiente degradación de los valores en una sociedad fragmentada y dividida en clases, que se proyecta en la realidad inmediata sin preocuparse de valores generales ni de otras abstracciones, daría como resultado la aparición de la novela, como expresión más acorde con la nueva situación.

Menéndez Pelayo observó el distinto miramiento que la epopeya y la novela tienen respecto del tiempo, pues mientras la epopeya pertenece a una fase de la cultura en la que domina el mito, que siempre resulta un resumen de tiempos pasados, la novela se libera de la tradición y del pasado remoto y se coloca en la realidad presente en la que el mito no resulta eficaz como representación de un mundo en el que falta la unidad y

no hay un consenso generalizado sobre los valores. En una sociedad así podría haber tantos mitos como autores o lectores, pues cada hombre actúa en forma independiente y autónoma, por lo que ha de quedar descartada una visión épica unitaria, que será sustituida por la narración novelesca variada. Por ello, los personajes de la novela responden a una nueva concepción de la persona en su individualidad, no como número de un conjunto, o como síntesis y representación general.

Lukács atribuye una distinta visión del mundo a la epopeya y a la novela: la epopeya es una *totalidad de vida*, y tiene un sentido objetivo; la novela tiene, por el contrario, la finalidad de descubrir la *totalidad secreta de la vida.* La epopeya sería como la novela del grupo, en una sociedad en la que el sujeto no ha tomado aún conciencia de su individualidad, mientras que la novela se dirige al individuo que decide enfrentarse con los valores de una sociedad escindida en clases y fragmentada en grupos generalmente enfrentados por intereses y por ideologías.

Parece, pues, haber una coincidencia en la mayor parte de los autores, de distintas épocas y de distintas escuelas literarias, a la hora de señalar los límites entre la épica y la novela y al relacionar el paso de la primera a la segunda con el cambio social que implica la pérdida de un sentido de unidad y la aparición de la fragmentación en la sociedad que experimenta el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Pero son dos los aspectos que hay que considerar: el temporal y el genético. La novela sustituye de hecho a la epopeya en un tiempo preciso que se señala en el Renacimiento; otra cosa es que la novela sea el efecto de la evolución de la epopeya que aparezca también en el Renacimínto.

Bajtín señala que «habitualmente, la diferencia entre novela y épica sólo se percibe en el plano compositivo y temático» (1989: 83), y situado en esta línea de contrastar la epopeya y la novela, lo hace en referencia al tiempo y al tratamiento que recibe en uno y otro género literario, y coincide con la observación que ya había hecho Menéndez Pelayo: la epopeya como leyenda, se sitúa en el pasado absoluto, debido a la distancia épica, mientras que la novela tiende a colocarse en el presente y aborda la realidad inmediata como tema propio, lo cual le proporciona un gran dinamismo, pues la hace evolucionar al

ritmo que tenga la sociedad en la que se produce (Bajtín, 1989: 449-486).

D. Villanueva, en un artículo titulado «Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo» (1991), repasa la teoría de Hegel, seguida también por Lukács, según la cual la novela es la degradación de la epopeya, y la contrapone a la de P. Ricoeur (1983), que afirma la identidad de la historiografía y el relato de ficción, basándose en que ambos géneros narran, describen, introducen diálogos, retratos y otras formas de discurso. Y desde esta perspectiva, parece que la secuencia más adecuada para explicar la génesis de la novela llevaría de la epopeya a la novela a través del paso intermedio de la historia. Un considerable apoyo para esta tesis podría encontrarse en la historia de la novela en España, donde los libros de caballerías suelen presentarse convencionalmente como crónicas, imitando el estilo de los historiadores y representarían ese paso intermedio entre historia y novela.

Los rasgos más generales que caracterizan a la novela moderna, señalados en oposición a los de la epopeya, serían:

1) la temática reducida a la de un mundo visto en forma parcial, individualizado;
2) la elección de temas de la vida ordinaria;
3) la temporalidad situada en el presente y con ambiente contemporáneo;
4) la presencia de personajes sin grandeza, que viven problemas semejantes a los que pueda tener cualquiera de los lectores de tipo social medio, y a los que se somete a las pruebas necesarias para mostrar su valor o el sistema de valores que preside su conducta, y
5) falta de toda transcendencia religiosa.

Todas las teorías expuestas hasta ahora se apoyan para fijar el origen de la novela en sus relaciones con la epopeya y señalan, en general, que ambas formas serían variantes de un género narrativo literario. Hay otras teorías que, ampliando el marco de lo literario, desvinculan a la novela de la épica y explican su nacimiento por su finalidad o su función social,

como respuesta a una situación social y cultural nueva, que tiene unos problemas también nuevos.

Según F. Ayala, la novela es un producto humano, objeto de una investigación cultural, que desborda el ser y los límites de lo artístico literario: «el escribir novelas no es actividad necesariamente vinculada al arte (..). Según nadie ignora, es ése un género que está emplazado en las fronteras mismas del arte literario...» (Ayala, 1971: 556), y que tendría su razón de ser en una constante antropológica que se manifiesta en el momento en que el hombre, al filo del Renacimiento, necesita contestar a una serie de preguntas radicales, a las que la cultura medieval contestaba por la fe. Cuestiones acerca del ser, de la conducta, de las relaciones con otros seres humanos, etc., que todos nos planteamos en algún momento de la vida y que estaban contestadas y reguladas desde una actitud religiosa y moral, al pasar a un plano estrictamente humano, de razón natural, adoptan explicaciones que se concretan en modelos de vida y de conducta en las historias que presentan las novelas, vividas por unos personajes, que también actúan como modelos humanos.

Nos parece que esta es una de las ideas más fecundas en las teorías sobre el origen de la novela y también sobre su historia, pues reconoce a la narratividad una desvinculación con la categoría de lo literario y hace posible diferenciar novelas literarias y no literarias. Toda la subliteratura narrativa, que ha suscitado el interés de los sociólogos de la literatura más como tema social que como tema literario (Ferreras, 1973), se integra en un conjunto con la novela literaria, porque todas esas obras —bien distintas desde criterios estéticos y de valor— tienen la misma causa final, pues todas responden a unas motivaciones antropológicas y buscan la misma finalidad, es decir, y utilizando un término de Dithey, forman un «sistema» por su unidad de fin, y precisamente por ese fin, podemos añadir, se diferencian de la epopeya y adquieren su especificidad como género. Aunque su creación se deba en el caso de la subliteratura, de los novelones por entregas o de los culebrones televisivos, a una actividad lúdica y comercial que conduce a un consumismo indeterminado de narraciones, y en el caso de la novela literaria responda a unos buscados valores estéticos, todas las nove-

las, las literarias y las no literarias, coincidirían en su finalidad pragmática, en su objetivo, que les da unidad de sentido antropológico, a pesar de la diversidad que puedan tener en sus anécdotas.

Por tanto, la novela tendría su razón de ser y se justificaría, según Ayala, por razones pragmáticas: es una respuesta a las cuestiones que se le plantean al hombre moderno, al hombre diseñado por una sociedad que surgen en Europa a partir del Renacimiento, con el movimiento Humanista, y que lo sitúan en el centro de toda la cultura e independizan la razón y el discurso de la fe.

Una vez que se ha perdido el sentido religioso de la cultura, aunque la religión se conserve en la vida y en la sociedad en otros ámbitos, el hombre se pregunta por las razones de su propio ser, por los motivos de su conducta y de las conductas de los demás, por el sentido de un mundo del que se siente centro, por las formas de lograr una convivencia social acorde con la naturaleza humana, y también se pregunta sobre otras muchas cuestiones transcendentes que tienen una proyección en la vida cotidiana. Y para contestar a tales preguntas tiene, según Ayala, dos caminos: el discurso, que lo induce a hacer filosofía, y la novela, en la que propone modelos que sirven de explicación a conductas y a relaciones humanas, desde la perspectiva en la que se sitúa un hombre, el narrador, o bien, desde perspectivas distintas, cuando se presenta una visión poliédrica de las cosas, de las ideas y de las conductas humanas y no se puede dar una solución única y clara a las divergencias y contradicciones que continuamente presenta el hombre.

De un modo explícito, en «El arte de novelar y el oficio de novelista», dice Ayala que

> «todo esto —las novelas, inclusive digo las buenas, y, principalmente, las buenas, las grandes novelas— responden a una necesidad radical del espíritu, que en nuestro tiempo no encuentra satisfacción mediante un sistema firme de creencias capaz de ofrecer una interpretación del mundo generalmente válida; una interpretación centrada sobre la cuestión

> cardinal de que sea el hombre, de dónde venimos y adónde vamos; la pregunta que, oscuramente, o con lucidez, nos estamos haciendo cada cual desde el fondo de su conciencia, mientras la vida nos dura» (Ayala, 1971: 551).

Este concepto de la novela sitúa su aparición como un género nuevo en el Renacimiento, y busca la causa de este fenómeno en el planteamiento Humanista que considera al hombre en el centro del mundo como un ser autosuficiente en su discurrir con la razón. La novela sería, por tanto, un género sin vinculaciones directas con otras formas literarias anteriores, si bien, podría relacionarse, sólo materialmente, con otras variantes del relato, como la epopeya y el cuento.

En esta línea de explicación histórica-ontológica de la novela, que la hace derivar y la pone en relación con actitudes antropológicas generales, se sitúan también las tesis del crítico y novelista inglés E. M. Forster, expuestas más arriba, según las cuales el género novelesco es una especie de medio para el conocimiento social del hombre. La novela cumple con la finalidad catártica de tranquilizar al lector proporcionándole el conocimiento de las causas y efectos y de las relaciones de unos personajes con otros, de unas acciones respecto a otras que parecen estar alejadas, pero que son sus precedentes causales o sus consecuencias finales. Ante una realidad social de apariencia caótica; ante unas conductas difíciles de entender porque no presentan sus motivaciones de modo inmediato y explícito; ante una maraña de relaciones que forman un continuo en el que se hace muy difícil señalar las líneas claves del esquema causal y unos límites claros, la novela entresaca las líneas de una historia, separándola de otras conexionadas con ella y establece una unidad de acción, pone límites a las relaciones y explica las causas de comportamientos y de conductas y además puede prever las consecuencias a que llevarán.

La necesidad que tiene el hombre de ver claro en las relaciones sociales, en la vida familiar y en su vida personal, y que se traduce –dice Ayala– en el interés de la vecina chismosa por enterarse de lo que pasa en su escalera, cristaliza con un empeño más intenso y extenso en novelas, literarias y no literarias,

que cuentan todo lo necesario para explicar un caso, una historia completa, descubriendo los datos ocultos que aclaran y justifican por qué se han dado y hasta dónde han llevado tales o cuáles conductas. El lector queda tranquilo cuando entiende que lo que parecía absurdo e inexplicable, se aclara por causas y circunstancias reales, que en principio pueden estar ocultas, o simplemente que no se adviertan a primera vista

El hombre occidental, precisamente a partir del Renacimiento, escribe y lee novelas *–la novela moderna–* porque las necesita. «La novela advino como una nueva manera de expresión literaria (...) y su advenimiento se produjo al iniciarse en el Renacimiento el cambio de las circunstancias sociales que, con aceleración creciente, conduciría hasta las actuales» (Ayala, 1971: 541-554). Porque es precisamente en el Renacimiento, cuando se produce un cambio sustancial en la cultura europea que consiste en último término –aunque las manifestaciones adopten formas de apariencia diversa– en el paso de una cultura teocéntrica a una cultura antropocéntrica, humanista. El teocentrismo, apoyándose en la fe, ofrece explicaciones transcendentes para cualquier interrogante; el antropocentrismo pretende sustituir la fe por la razón y busca la dimensión humana de cualquier problema tratando de dar respuestas razonadas a las preguntas del hombre, sin traspasar los límites que le impone y le ofrece la razón.

Y efectivamente en el Renacimiento se sitúa la aparición de la novela moderna occidental: «novelista moderno quiere decir, en último análisis, eso: novelista cervantino» (Ayala, 1971: 991). Y esta tesis de Ayala encuentra su confirmación histórica en el hecho de que sea en el Renacimiento cuando se escribe el *Lazarillo* y el *Quijote*, las dos novelas «modernas» que abren y llevan a la perfección el género novela en la cultura europea. La génesis de la novela estaría así de acuerdo con las circunstancias históricas de su aparición en ese momento de la cultura europea.

Es un hecho que me parece muy significativo para apoyar estas teorías, el que algunos de los rasgos más específicos de la novela se hayan descubierto no a través de especulaciones teóricas abstractas sobre la génesis del género y sobre sus causas finales o primeras, sino al hilo de algún problema planteado sobre el sentido, la forma, o las relaciones intratextuales

o intertextuales de alguna novela concreta. Creo que particularmente los estudios sobre el *Lazarillo* y sobre el *Quijote* y sus contextos históricos, han aportado más luz acerca de lo que es la novela y su origen que los discursos teóricos directos de tipo general. El marco de presuposiciones y de valores morales, culturales, ideológicos, estéticos, etc., que da sentido a esas primeras novelas modernas españolas, aclara suficientemente las razones de su aparición: la idea de que el hombre es hijo de sus obras, que enuncia claramente Lazarillo, y la idea de que los valores del hombre son relativos, que practica tan sabiamente Cervantes, son las dos coordenadas que articulan esa nueva sociedad que sirve de marco tanto al mundo real de la vida cotidiana como al mundo ficcional que nos crean las novelas.

Particularmente esta idea queda de manifiesto en las teorías que señalan el origen genético de la novela en la expansión o en la acumulación de cuentos. Frente a las tesis que vinculan la novela con la épica y que remiten el cambio a una evolución social, es decir, del mundo referencial, o a una evolución de las formas (paso del lenguaje metrificado a la prosa), las tesis que ponen en relación genética la novela con el cuento, suelen destacar que la diferencia entre uno y otro género no se debe solamente a la extensión mayor de la novela, considerada ésta como el resultado de la reunión de varios cuentos, o la ampliación de uno mediante intercalaciones de nuevos relatos, sino que el cuento centra su interés en la acción, sin que deje de manifiesto su vinculación con la vida, mientras que la novela organizada por la concurrencia de un conjunto de cuentos, utiliza como elemento coordinador la vida y, sobre todo, la trayectoria del aprendizaje de una persona: el protagonista. De este modo el relato novelesco no es una acumulación de distintas cuestiones, es la articulación de todos en una lectura común por razón de su sentido final.

Si bien la disposición humana y cultural que llevará a la novela se inicia en España con la *Celestina* (Guillén, 1988: 200), la forma de la novela surge históricamente cuando el anónimo autor de el *Lazarillo* reúne varios cuentos tradicionales mediante la *técnica d'enfilage*, en el hilo conductor de la vida de un personaje, Lázaro de Tormes (1554). La historia externa de la obra es clara: los episodios existían antes como narraciones

autónomas y eran conocidos previamente como relatos tradicionales, y de ellos hay algunos testimonios escritos; sin embargo, todos eran objeto de «narración», porque eran curiosos, raros, sorprendentes, graciosos; no se habían presentado nunca como casos «vividos», o como peripecias de una persona, para sacar de ellos una experiencia provechosa para su educación o para su formación humana, es decir, eran ejemplos que interesaban por sí mismos, y los sujetos no interesaban. La novela pondrá precisamente el sujeto manteniendo el mismo para todos los episodios y, sobre todo, manteniendo una misma actitud del sujeto ante todos los episodios, que vive de la misma manera para hacerlos servir de experiencia y lección:

> «Lázaro de Tormes (...) hostil por dentro a la sociedad y obligado en su conducta a pactar disimuladamente con ella, inauguró con singular destreza —dentro de la curva que en España conduce de la *Celestina* al *Quijote*— la narración de las ilusiones y frustracciones de hombres y mujeres que, contra viento y marea, ponen a prueba sus saberes y poco a poco, año tras año, luchando, buscando y envejeciendo, resuelven y aceptan y padecen las componendas en que se fundarán sus vidas» (Guillén, 1988: 200).

F. Lázaro Carreter señala el paso del cuento a la novela al entender que ésta recoge los distintos episodios, cuentos tradicionales, dándoles unidad de fin, que en el *Lazarillo* consistió demostrar la tesis de que no puede ser honorable un sujeto educado para el deshonor (Lázaro, 1972). Los cuentos sueltos se han convertido en los episodios de una *Bildungsroman*, es decir, una novela en la que el protagonista aprende cómo ser un hombre, aunque sea un hombre cínico, degradado, sin valores. La novela puede ser ejemplo positivo o negativo de cómo se aprende a vivir mediante la experiencia, en fases.

La técnica de reunir mediante un hilo conductor varios episodios se toma, según algunos críticos, de las formas de otros discursos, fundamentalmente el judicial, que se adapta a la expresión literaria y pretende una exposición clara y exculpatoria en todo caso. F. Rico (1988) interpreta el discurso de el *Lazarillo* dentro de la forma neta de «discurso judicial», y

E. Artaza insiste en el carácter de «narratio» judicial, además de su tono explicativo y didáctico:

> «se podría hablar en el *Lazarillo,* como en toda obra que se proponga demostrar una tesis o enseñar, de cierto carácter deliberativo: persuadir de la influencia de la fortuna y de la educación en la conducta del individuo (...), aunque el autor, a diferencia del orador político, no persiga arrancar una decisión concreta y práctica en el lector (...) en definitiva, si enfocamos la novela desde el ángulo retórico, ésta se convierte en un pliego de descargos, una *narratio* de defensa del caso en la que se observan escrupulosamente los principales preceptos» (Artaza, 1989: 279-281).

La disposición de discurso judicial, o de una *narratio* de defensa, creo que no resulta tan decisiva para la aparición del género «novela», como el hecho de convertir en modelo de vida esos episodios que antes eran «cuentos». Precisamente el seguirlos como camino y escuela de educación para el protagonista, los convierte en los argumentos de una tesis, según la cual hay una relación entre un modo de ser y una forma de vivir: Lázaro, al final de su aprendizaje, es un cínico que organiza su vida de acuerdo con lo que ha aprendido a lo largo de sus fortunas y adversidades, y él mismo lo explica así en el prólogo, lo que quiere decir que el anónimo autor estaba muy seguro de lo que pretendía con la obra y no acertó por mera casualidad y que las lecturas que hoy insisten en ese fin de la novela están de acuerdo con la intención del autor manifestada en el prólogo al *Lazarillo.*

Lázaro vive satisfecho de una situación degradada, de deshonor, y explica, como si de un pliego de descargos se tratase, la trayectoria que ha recorrido para llegar a ella. La novela resulta ser un ejemplo para quien quiera saber las razones de esa situación personal final, que Lázaro muestra como un triunfo y que, sin embargo, está considerada socialmente degradada y es rechazada por cualquier sistema de valores humanos. Los lectores pueden comprender, por el ejemplo de la novela, que se llega a esa situación y se adopta esa actitud vital, después de pasar por el camino que ha recorrido Lázaro, de este modo, «la novela, el mundo de ficción, sirve de canon positivo o

negativo para el lector y es un canon propuesto por el autor» (Ayala, 1971: 551).

Para un hombre que se pregunte cómo un sujeto puede perder su dignidad y vivir tan satisfecho una vida de infamia, puede haber una respuesta teórica que le explique que el hambre, el maltrato, la inseguridad, etc., son situaciones peores y, si se ha pasado por ellas, se puede llegar a una degradación moral que considere que para poder sobrevivir son relativamente mejores la infamia y el deshonor. Hay experiencias que no pueden vivirse impunemente y dejan huellas en la textura moral del individuo. Para un lector que se haga las mismas preguntas, la respuesta puede ser la historia de Lázaro de Tormes, en la que de un modo inmediato se ejemplifica sobre la misma tesis.

Parece, pues, que la técnica que permite reunir los cuentos y darles unidad mediante la presencia de un personaje coordinador, o cualquier otro artificio que se usara para hacer verosímil la reunión de los episodios y para conseguir su unidad formal en un esquema sintáctico, no tiene tanta importancia en el paso del cuento a la novela, como esa intención de que el fin pragmático de la novela sea el dar respuesta a las preguntas sobre conductas del hombre, sobre situaciones que pueden parecer extrañas, sobre cuestiones inquietantes acerca de la naturaleza humana y sus extrañas formas de manifestarse en ocasiones.

Esta lectura de la novela literaria la sitúa en las antípodas de los novelones que crean un mundo de imaginarias grandezas y de continuas desgracias gratuitas que por fin desembocan en la felicidad de un reencuentro o de una boda. Los lectores de estos novelones practican un ejercicio lúdico de compensación psíquica, pues suelen ser gentes sedentarias y sin horizontes vitales que encuentran en la lectura un entretenimiento para proyectarse en viajes exóticos y en aventuras que nunca vivirán: en el relato viven sin peligro pero con sentimiento las aventuras descabelladas que les ofrece. Con tales relatos se mantienen también vivos los cánones tópicos de justicia y de felicidad, aunque sea solamente en el mundo ficcional de tales narraciones, para aquellos lectores cuya vida transcurre con frecuencia en un mundo injusto y sin esperanzas.

Los cuentos, las novelas de aventuras, los libros de caballe-

rías, y los poemas épicos proporcionaron materia, modelos, técnicas y recursos a la novela moderna y por eso se consideran antecedentes de las formas que hemos repasado, pero lo que la novela moderna aporta y es respecto al relato, el cambio más interesante que trae su aparición, es que sirve de respuesta a los problemas que se le plantean a la humanidad que quiere prescindir de la fe y busca en la razón las explicaciones para sus perplejidades sobre causas de las conductas, actitudes o destinos.

En este aspecto no se niega la relación que puede haber entre la novela y otras formas de relato anteriores, y concretamente entre la novela y el poema épico, pero no puede admitirse la teoría de una derivación directa por sólo un cambio de forma en el discurso, como sería el paso del verso a la prosa. La técnica de presentar en un orden lineal una serie de acciones, que siguen el poema épico y la novela, no es razón para fundamentar una relación directa, pues éste es un recurso general del relato, no es un rasgo específico de la épica, que haya tomado de ella la novela, y como dice Ayala, es propio del modo que tiene el hombre de contar.

Por otra parte, aunque Cervantes diga expresamente que la novela es un poema épico en prosa, en la práctica de sus novelas no sigue esta idea, pues el *Quijote* está muy lejos de parecerse a un poema épico, aun salvada la forma de discurso en prosa, o los modos lineales de presentar la acción en algunos pasajes.

Aunque son muchas las lecturas hechas sobre el *Quijote* y son probablemente muchas más las que se harán, probablemente ninguna coincidirá con las que en general pueden proponerse para los poemas épicos.

Frente al héroe épico que cree en lo que hace y defiende unos valores que mantiene la sociedad de la que él es representación y símbolo, don Quijote está en discordancia con los ideales y los valores de la sociedad en la que vive, y sale al campo para imponer otros, los de la caballería andante, que pertenecen a un pasado heroico, en el que él cree, precisamente porque está loco. Cervantes concibe a su personaje en discordancia total con la sociedad y dentro del relativismo humanista, que no busca tanto el dar soluciones inmediatas a las pre-

guntas, como el formularlas desde perspectivas diferentes para mostrar el relativismo del mundo del hombre:

> «las preguntas, las dudas, los planteamientos inconclusos abundan y se multiplican en la mente del lector de la obra cervantina, mientras que las preguntas escasean o quedan largo tiempo aplazadas. Bien claro está que el ademán interrogativo del lector refleja el de los personajes de un libro cuya contextura envuelve tanto diálogo, tanto signo enigmático, tanto proceso abierto de conocimiento (...). El autor sitúa en el centro de la acción no tanto unas realidades como el esfuerzo de unos hombres para descifrarlas. *Lo que sucede* es ese intento de averiguación, ese afán de unos hombres por conocerse y aprenderse los unos a los otros» (Guillén, 1988: 212).

La unidad del héroe y la sociedad, así como la identidad de marcos de referencia para el autor y los lectores de la épica, ha desaparecido totalmente en la novela cervantina. Ahora los valores se relativizan de acuerdo con la visión, considerada en un plano de igualdad para todos, de los hombres, incluido el autor (narrador). No hay referencias a una unidad que sirva de punto de fuga para todo lo que el texto plantea: ha cambiado la sociedad, han cambiado sus valores, ha cambiado el modo de asumirlos los personajes y ha cambiado el modo de presentarlos en los mundos ficcionales. El mundo épico se ha quebrado, ha sido superado por un modo nuevo de entender la vida, de modo que el héroe que encarne la nueva visión, será el novelesco, generalmente desde una posición crítica.

A propósito del encuentro de don Quijote con don Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán, advierte Guillén que los diálogos que mantienen son un intercambio verbal en el que se afirman en su postura, sin que ninguno de ellos convenza al otro, de modo que el lector no está provisto –como tal lector, es decir, no encuentra en el texto– de un código totalizador que le permita dar la razón a uno o a otro y deberá adoptar una postura propia respecto a los conflictos que pueda advertir. Alcanzar la libertad exige a la vez pensar y decidir. El diálogo se utiliza como un camino hacia la verdad, pero exige la colaboración del lector, que deberá juzgar por sí mismo, y deter-

minar hasta dónde llegan las razones de cada uno de los interlocutores de unos diálogos inacabados semánticamente, a pesar de su perfección sintáctica. La razón y la verdad universales, que encontraban respaldo en la fe, se convierten en razones diversas y en verdades relativas, válidas para cada uno de los hombres en forma distinta. El lector se ve en la necesidad de contrastar opiniones y valorarlas para justificar su propia actitud.

Afirma Guillén que en el siglo XVI existe un especial estado de agitación y una gran abundancia de modelos y de normas, que llegan a producir perplejidad; es lógico que así ocurra propiciado por el cambio profundo que supone renunciar a toda transcendencia derivada de la fe y a sus explicaciones universales y ponerse a reorganizar un mundo sólo humano, que se manifiesta en la novela por medio del contraste de las actitudes de cada hombre y de un conocimiento intrínsecamente relativo por ser humano.

La novela aparecerá como el género literario que refleje esa situación de perplejidad en la historia del hombre. La abundancia de códigos y de normas que parecen naturales, de esquemas que se presentan como razonables y que se multiplican como aceptables desde una determinada perspectiva individual al situar en el hombre el protagonismo discursivo y al renunciar a un concierto común en la transcendencia de la fe, constituyen un verdadero laberinto de ideas en el que el lector del relato se ve obligado a buscar su norte:

> «lo más típico del estilo de Cervantes (...) es el intento de mostrar la proyección de un problema en dos o más seres humanos, reflejando sus actitudes a través de un diálogo que no trata de ser exhaustivo, ni procura llegar a una solución...» (M. Durán, *Cervantes, 1974;* apud Guillén, 1988: 223).

El paso de la epopeya a la novela es, por tanto, mucho más que un cambio de formas; en realidad sabemos, siguiendo a Bajtín, que el cambio de formas es reflejo siempre de un cambio de sentido, de concepción del arte, de cambio social y, en último término, de visión del mundo, porque las formas artísticas están impregnadas de valoraciones sociales y no cam-

bian porque sí: su evolución tiene siempre raíces en esos otros ámbitos.

Si nunca se puede hablar de un cambio de formas aislado, en el caso de la aparición de la novela como un género nuevo, está claro que se relaciona con una alteración radical y muy compleja en las creencias, en los hábitos sociales y en la cultura en general de la sociedad humanista y sus conceptos básicos sobre la persona, la ciencia, la religión, etc.

Hay un punto que no queda claro, sin embaro, en estas tesis sobre la génesis y la aparición histórica de la novela que la pone en relación con su finalidad y con unas constantes antropológicas, que aparecen precisamente en el Renacimiento europeo. Parece haber una contradicción con el hecho de que antes del Renacimiento existan novelas. La novela helenística, de acciones y aventuras sin cuento unidas por personajes coordinadores, esa novela que sigue todavía viva en *Los trabajos de Persiles y Segismunda;* la novela medieval de caballerías, en cuyo contrapunto se concibe y, en buena parte, se realiza el *Quijote;* la novela sentimental, y otras que enumeraremos al presentar un panorama histórico, son anteriores a la cultura antropocéntrica del Renacimiento, y no parecen responder a esas preguntas radicales formuladas por el hombre «moderno»; ni tampoco ofrecen explicaciones sobre formas de conducta o modos de vida cotidianos, ya que en su mayor parte cuentan peripecias fuera de lo normal y generalmente alejadas en el tiempo y en el espacio, además de ser extrañas a los modos de vida de la sociedad que las lee y a la que pertenecen también por el autor.

No hay tal contradicción pues Ayala y Guillén se refieren a la novela «moderna», no a esos otros tipos de relato, que son formas narrativas más próximas al cuento o a la épica que a la novela llamada y considerada «moderna». Un panorama histórico de los orígenes de la novela puede demostrarnos esta idea.

Una nueva perspectiva sobre el origen genético de la novela es la que aportan las teorías de M. Bajtín. Para él la novela puede definirse por un rasgo del discurso, que la caracteriza frente a los demás géneros: el plurilingüismo o dialogismo. La verdadera novela tiene un discurso polifónico y aparece con Cervantes. En general la prosa novelesca europea nace y se desarrolla en un proceso de interacción lingüística libre sobre obras y sobre lenguajes diversos: «la palabra ennoblecida en

relación con el plurilingüismo aparece en *Don Quijote* en los diálogos novelescos con Sancho y otros representantes de la realidad plurilingüe y grosera de la vida» (Bajtín, 1989: 199).

No deja de ser interesante el que desde cualquier perspectiva resulte ser siempre Cervantes el origen de la novela, tanto si se tienen en cuenta las tesis de Ayala y de Guillén, o si se parte de las teorías culturalistas sobre la declinación del teocentrismo, el auge del humanismo, la relativización de las opiniones, la forma del discurso y su plurilingüismo... siempre en el principio está Cervantes, lo cual da seguridad respecto al valor explicativo de las teorías genéticas de la novela.

Como precedente de las novelas, de esas creaciones literarias que se caracterizan por su discurso diálogo, considera Bajtín que hay ya en la época clásica «embriones» de prosa bivocal y bilingüe que, si bien no pueden considerarse novelas, son el origen de su material y su técnica: sátiras, formas autobiográficas o biográficas, etc., que dieron lugar de inmediato a modelos simplificados de novela como la *Novela del asno,* la del pseudo Luciano y la de Apuleyo, y el *Satiricón,* de Petronio (Bajtín, 1989: 187).

A una línea estilística diferente pertenecen las llamadas «novelas sofísticas», como la de Aquiles Tacio, *Leucipo y Clitofonte,* que son novelas convencionales detrás de las cuales no hay «un sistema ideológico único, importante y sólido, de tipo religioso, político-social, filosófico, ni hay tampoco unidad de estilo» (Idem, 193).

En resumen panorámico, podemos reducir las teorías sobre el origen genético de la novela a las que la vinculan con la epopeya o con el cuento, las que la consideran un género nuevo surgido por una necesidad del hombre renacentista en el movimiento humanista, y las que piensan que tiene una finalidad tranquilizadora para el hombre desconcertado ante una humanidad organizada socialmente en formas de apariencia caótica.

2.2. Precedentes históricos

Los precedentes clásicos que señala Bajtín como «embriones» de dialogismo, son también precedentes de formas, de materias y de modelos sintácticos de la novela. En la época

clásica hay narraciones que se denominan novelas y hay historiadores que señalan el nacimiento de la novela en el oriente helenístico, como género tardío de la literatura griega (García Gual, 1982). Se conservan algunas novelas del siglo I al siglo IV, que parecen ser muestras de una gran producción perdida. Son relatos escritos en griego, aunque su carácter no es griego, por los temas y los autores.

E. Rhode (1876) inicia el estudio de la novela griega y después de él se han realizado numerosas investigaciones de carácter histórico y descriptivo que han ampliado los conocimientos sobre el tema. Los orígenes del género son oscuros y parece que los primeros modelos se tomaron de los egipcios en cuya cultura existen relatos fantásticos que se asemejan a las novelas griegas: el primer relato del que hay noticia, *El sueño de Nectanebos*, es traducción de un original egipcio. Faltan reflexiones teóricas y datos históricos sobre la novela en las poéticas clásicas porque se consideraba un género destinado al entretenimiento de las mujeres y de gentes iletradas. Pero nos interesa destacar que surge en una época, la helenística, en la que el hombre griego se siente inseguro en sus ciudades al convertirse Grecia en una provincia romana a la que se le imponen modos de vida ajenos y desconcertantes para su cultura y, por otra parte, la irrupción de una religión monoteista, el cristianismo, resultaba sorprendente para las tradiciones religiosas clásicas que encontraban dioses en todas partes y bajo todas las relaciones. Y en esta época de crisis ideológica, cultural, social y religiosa y ante unas circunstancias de inseguridad y de inquietud, surgen un nuevo género literario, la novela, que producirá un efecto sedante porque explica que, a pesar de todas las dificultades que puedan sobrevenir, por insuperables que parezcan, es preciso no perder la esperanza, porque todo acabará bien:

> «La literatura, que posee recursos sociológicos insospechados, acude a atender las necesidades de esta nueva sociedad y el nuevo tipo de hombre no busca la poesía transmisora del mito vivo, se adhiere a una prosa que describe la realidad revestida de un ropaje idealizado y pleno de fantasía. El hombre de la calle no recuerda los grandes héroes del mito y del pasado, sino que se siente vinculado a estos protagonistas

de novelas, hombres como él (...) que van a recorrer una serie de aventuras exóticas y maravillosas (...) y al final la bondad de un dios les va a procurar un destino dichoso para siempre. La novela será en este tiempo una ayuda nueva: esa especie de consuelo que siempre proporciona la literatura de evasión» (Domingo García, 1987: 412).

Estas narraciones desarrollan un arte que tiende a lo patético, a lo grandioso y mezcla lo vulgar con un detallismo recargado; buscan con frecuencia efectos dramáticos, pero trivializan las historias, distanciándose no sólo de los temas y estilo, sino también del tono propio del teatro clásico. Rápidamente las historias formalizan los motivos que se repiten con escasas variantes, y fijan su orden de aparición en el argumento: surge el amor entre dos jóvenes bellos y nobles, que se encuentran casualmente en una fiesta, casi simultáneamente aparece un obstáculo que los separará, se inicia un viaje y corren peligros continuos cada uno por su lado, se reúnen, vuelven a separarse, hay naufragios, piratas, cautiverio, esclavitud, muertes fingidas, tentaciones y pruebas a la castidad y a la fidelidad; encuentran a familiares que no conocían, o se reúnen con los que ya conocían y, por fin, un dios se compadece y los hace coincidir, dando fin a tanta desdicha con el matrimonio de los enamorados. Generalmente todo ocurre por casualidad y se salvan *in extremis* cuando están a punto de perecer. Los héroes no pueden tener la iniciativa de lo que sucede, son héroes pasivos, frente a lo que pudiera pensarse con tanta aventura y tanto movimiento; todo se debe al azar y a la casualidad que preside la historia, pero mediante sueños, vaticinios, premoniciones, filtros soporíferos, etc., los personajes pueden conocer de antemano algo de lo que va a suceder y precaverse en cierto modo. Los espacios se suceden por varios países: Grecia, Egipto, Persia, Fenicia... y el tiempo tiene un tratamiento muy especial, el que Bajtín denomina *tiempo de la aventura*. Es un tiempo que se inicia con un momento vitalmente importante, el encuentro de los jóvenes y que se cierra con su boda. Lo que ocurre entre esas dos fechas pasa sin ocupar tiempo biográfico. Las hazañas que se suceden continuamente no alteran para nada el estado de los héroes que mantienen su amor, su fidelidad, su castidad,

hasta que lo llevan a término, no hay el menor cambio ni para fortalecer la pasión, ni para debilitarla, y lo que resulta más sorprendente, el tiempo de la aventura no afecta para nada a la edad, los enamorados están tan ternes y tan radiantes al final de la obra cuando se casan, como al principio, cuando se conocen. Voltaire hace en *Cándido* una parodia de este modo de entender el tiempo: cuando Cándido se casa con Cunegunda, la bella, que ha vivido el tiempo de las aventuras en su vida, es una anciana de aspecto de bruja, horrible.

Los motivos de estas obras y la articulación del relato en un espacio y un tiempo (cronotopo) tan característico, pasa a la novela barroca a través de la novela medieval, la novela gótica, y se recrea en la novela histórica.

Se conservan algunas obras, que enumeran todas las historias de la novela: Caritón de Afrodisias es autor de *Quéreas y Calirroe* (siglo I a.C. - I d.C.); Jenofonte de Éfeso, escribe *Efesíacas (Antea y Habrócomes)* (I d.C.); a Jámblico se le atribuye *Babilónicas,* de mediados del siglo II. Una obra interesante por su descendencia es la de Lucio de Patras, *El asno de oro o las metamorfosis,* del siglo II, resumida en Luciano y ampliada en Apuleyo. De Aquiles Tacio se conserva *Leucipa y Clitofonte,* también del siglo II. De Longo, y probablemente del siglo II, es *Dafnis y Cloe.* Heliodoro es autor de *Teágenes y Cariclea* o *Etiópicas,* (siglo I o III). La *Historia de Apolonio, rey de Tiro,* es del siglo II, pero es conocida a través de una versión del siglo V o VI, y por los poemas medievales. (García Gual, 1982 y 1991).

Aunque la novela helenística se extiende a lo largo de cinco siglos, parece que el II fue el más brillante, si bien los motivos y las técnicas empleadas en la mayoría y típicas del género, podían considerarse ya maduros en el siglo anterior, según demuestra la obra de Caritón de Afrodisia.

Es una novela que puede servir de paradigma como precedente de la novela moderna en cuanto a la función social que desempeña, pero es muy diferente en el sentido que puede alcanzar y en los temas que incluye en las historias narradas: generalmente no recoge costumbres de la época, no se interesa por motivos que puedan tener visos de la realidad contemporánea, sólo busca lo sorprendente para entretener y dejar perplejo al lector, a la vez que mantener su interés, y en su texto, organizado generalmente sobre el motivo central de un viaje,

se suceden aventuras innumerables, cada vez más inverosímiles, en las que siempre triunfa el amor, a pesar de las dificultades. El exotismo de paisajes, de animales, de aventuras era propiciado por el afán de los lectores de huir de la realidad, de vivir aventuras sin correr peligros, y de confirmar que, a pesar de las dificultades inmediatas, todo terminará bien. Los esquemas en que se engarzan todos estos motivos son abiertos y siguen técnicas circulares, de anillos sucesivos, o de espirales, cada vez más difíciles, que pueden alargarse cuanto se quiera, sin que resulte alterado el esquema general.

Esta novela, a la que Bajtín denomina «novela sofística» tiene, además de los caracteres temáticos y estructurales que hemos detallado, una clara tendencia hacia la estilización. Admite variedad de formas: el relato del autor y el de los personajes y testigos; incluye descripciones del país, de la naturaleza, de las ciudades, pinta las curiosidades y las obras de arte; reflexiona sobre temas científicos, filosóficos, históricos, religiosos, intercala relatos breves y discursos retóricos, cartas o diálogos. Es probable que algunos de los discursos incluidos en el texto sean parodia de un segundo texto, con lo cual entraría de lleno en la novela plurilingüe y dialogizada, pero como ese segundo texto se desconoce, se nos escapa el valor paródico y viene interpretándose como novela de tendencia monológica y enciclopédica

En la épica latina surge, como derivación de la helenística, aunque tiene otro sentido, alguna novela, como *El Satiricón,* atribuida a Petronio, interesante para la historia por lo que pueda tener de antecedente del género picaresco. *El asno de oro,* de Apuleyo, que tiene carácter cómico y caricaturiza los ideales de la novela amorosa, etc.

Durante la Edad Media se cultivan diversos tipos de relatos, algunos de ellos en relación con los griegos y latinos, otros nuevos, si bien suelen recoger motivos anteriores, que han sido señalados por la crítica histórica en todo tipo de obras literarias, y no sólo en las novelas: el *Libro de Buen Amor, La Celestina,* etc.

Como una mezcla de literatura antigua, leyenda cristiana, leyendas históricas bretonas y celtas, surge la novela caballeresca en verso que se sitúa entre la épica y la novela, por ejemplo el *Parsifal* de W. Von Eschenbach. Su aparición tiene mucho

que ver con las traducciones y reelaboraciones, que en Francia suelen hacerse en prosa, dando paso declarado a la novela. Entre los nuevos relatos destacan los de tema caballeresco. Las historias de aventuras, de combates, amores, búsquedas, separaciones y reencuentros, viajes a otros mundos, etc., y la persistencia de los amores, a pesar de todas las pruebas, constituyen la materia de estas medievales, que en este aspecto no difieren mucho de las novelas helenísticas; los espacios en que transcurren las aventuras no pertenecen al mundo habitual del lector, son mundos ficcionales de tipo fantástico, alejados de lo verosímil y de lo cotidiano, igual que ocurría también en la novela griega; no obstante, la narración encubre una visión del mundo y una actitud cultural muy alejada de la que sirve de marco referencial en la novela griega: hay unos ideales, los caballerescos, en los que el valor, la fidelidad, la austeridad, el sacrificio, etc., constituyen mérito y disciplina, y que no se vislumbraban en los relatos de la época helenística, ni en los latinos, y que sin duda proceden de las leyendas y hagiografías cristianas.

La novela caballeresca alcanza una gran difusión porque la sociedad la toma como norma de vida, de estilo y buen tono. Particularmente *El Amadís* influyó poderosamente en las costumbres cortesanas en cómo mantener una conversación o escribir una carta, y de él se extrajeron compendios como *El tesoro de Amadís. El libro de los requiebros,* donde se recogían modelos de conversación, de discursos, de cartas, etc., que tuvieron gran difusión hasta el siglo XVII. La novela era compendio de buenas maneras y de vida refinada frente al habla tosca y las costumbres vulgares. En el *Quijote* van a contrastarse ambos modos, representados en las figuras del Caballero y de Sancho. Destacamos este hecho porque uno de los elementos constitutivos de la novela moderna será precisamente el ofrecer pautas de conducta y modelos de relaciones humanas que puedan explicar, aunque se desarrollen en otros ambientes, las que están viviendo los lectores en el mundo contemporáneo de la obra literaria.

Algunos relatos medievales proceden directamente de la novela helenística, de la que toman sus temas; se escribieron en verso, y nada tienen que ver con la épica ni con los libros de caballerías, así el *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre.* A

veces se encuentran novelas intercaladas en obras de otro carácter, por ejemplo, en la *General estoria* de Alfonso el Sabio, hay una especie de novelas en prosa con relatos míticos.

Quizá el primer *romance* en prosa española compuesto como obra literaria autónoma sea el *Libro del Caballero Cifar* (hacia 1300) y poco después aparece *El Caballero del Cisne,* inserto en *La gran conquista de Ultramar,* que es una gran compilación sobre las Cruzadas. Algo anterior parece ser la *Historia troyana polimétrica,* en prosa y verso.

El *Cifar* es una obra extensa y cuidadosamente construida, con fuerte influencia oriental y un tanto al margen de las novelas europeas de la época, casi todas las cuales están en relación con los poemas épicos del ciclo artúrico.

Dentro de este ciclo, el *Amadís de Gaula* es típicamente hispánico y es la obra más difundida y más estudiada entre las caballerescas. La más antigua de sus versiones debe de remontarse a comienzos del XIV y de ella sólo se conserva un fragmento; el texto que se conserva es la redacción de Garci Rodríguez de Montalvo, y data de fines del siglo XV. En el XVI, los libros de Caballerías adquieren una difusión social amplísima, se hacen varias ediciones y versiones del *Amadís* que fueron intensa y extensamente leídas y penetraron en la sociedad incorporando modelos de conducta idealizados en ese mundo caballeresco de honor y de amor.

En general los *Libros de Caballerías* proponen como narrador la figura de un cronista, pues en el paso del poema épico a través de la historia a la novela, una herencia de la historia sería el considerar convencionalmente las novelas sobre caballeros andantes como crónicas de caballeros reales. Esto parece avalar las tesis de Villanueva de que la secuencia histórica evolutiva de los géneros narrativos pasaría por tres fases: poema épico, historia, novela (Villanueva, 1991).

A mediados del XV aparece un nuevo tipo de novela, la *sentimental* que se interesa más por la vida interior de los personajes que por las acciones, más por las emociones que por la aventura y mezcla algunos rasgos de la novela de caballerías con otros de origen italiano tomados de la *Fiammetta* o del *Filocolo* de Boccaccio. Juan Rodríguez de Padrón escribe la *Estoria de dos amadores,* que intercala en su *Siervo libre de amor,* de carácter autobiográfico alegórico. Son relatos senti-

mentales que tuvieron gran difusión y, aunque su moda duró poco, resultan interesantes como antecedentes de la novela moderna en cuanto que introducen en el relato un mundo nuevo, el del hombre interior, frente a las secuencias de acciones de la novela de aventuras.

Pero además queremos destacar algunos recursos formales que van apareciendo esporádicamente en diversos tipos de novela y que se organizarán como formas de expresión de la novela moderna.

Nos parece importante señalar que la novela más conocida de este género, *La Cárcel de amor,* aclara expresamente que fue escrita «a pedimiento» del Alcaide de los Donceles, don Diego Hernández. Como el *Lazarillo,* como la *Celestina,* se dice que se escribe la historia para que sirva de modelo de vida y a fin de que los lectores tengan una explicación completa de las conductas de los personajes y vean las relaciones de causa a efecto entre la conducta y el desenlace. Frente al «cronista» de los libros de caballerías, que escribe movido por la gran importancia de los hechos que cuenta, que merecen ser conocidos, el Autor (narrador) de la novela sentimental adopta la convención de que le han pedido que escriba; de este modo se libra de que alguien pueda juzgarlo vanidoso por lo que pueda creerse presumible petulancia, es decir, el escribir por su cuenta, sin que esté obligado a hacerlo por la grandiosidad de los hechos, o sin habérselo pedido alguien. Las anécdotas contadas en la novela sentimental no son heroicas, y queda excluido el cronista, por tanto, habrá que justificar por qué se escribe, y convencionalmente se acude a la ficción de que alguien lo ha pedido para lograr un mejor conocimiento.

Por otra parte también parece interesante destacar que el autor elige una historia convencionalmente situada en un tiempo muy próximo («después de hecha la guerra del año pasado»), con lo que se abandona el exotismo de la novela bizantina, siempre alejada en el espacio y también en el tiempo, y se produce una aproximación a lo que será la novela «moderna» como modelo de vida inmediato y como respuesta a los problemas que se les están planteando a todos los hombres en su diario vivir. Sin embargo, todavía no parece buscarse en forma directa esa finalidad, pues la acción suele presentarse muy distanciada, al recibir un tratamiento alegórico, y además por-

que su estilo cortesano resulta muy artificioso y utiliza profusamente cartas, es decir, discurso escrito, muy alejado del habla convencional utilizada en la expresión oral de la vida cotidiana. Los problemas que se plantean son siempre artificiales, y apenas se aclaran las causas y las razones finales de las conductas, porque no parecen interesar más que los hechos, lo extraño o sorprendente de las acciones, como en los cuentos, y se limitan a seguir la secuencia de motivos, enunciándolos, de modo que mal pueden servir de modelo de vida o de explicación razonada (Moreno Báez, ed. 1974).

El narrador, la estructura alegórica y también el ámbito emotivo en que se mueven los personajes de la novela sentimental han sido estudiados por Wardropper (1952, 1953), en una crítica inmanente, que deja al margen la génesis de los recursos y de la temática. Whinnom (1960) estudia los cambios estilísticos que se advierten entre las dos novelas de Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda* y *La cárcel de amor*, para ponerlos en relación con un hecho social: el nuevo gusto por la brevedad imperante en los círculos cortesanos. Y siguiendo esta orientación pragmática, en otros estudios Whinnom se ocupa de las relaciones entre el amor cortés de la ficción en prosa y las teorías médicas de la época. Un panorama del mundo espiritual de la época y su evolución lo diseña Moreno Báez en el prólogo a la edición de la *Cárcel de amor*, y C. Samonà (1960) estudia la novela sentimental como forma literaria con un estilo propio. En resumen, se han analizado las posibles vinculaciones entre la novela sentimental y la vida de la época y, aunque se ha podido comprobar que hay relaciones parciales, en ningún modo se puede considerar que esos relatos sean respuesta directa a las inquietudes y a las preguntas que se le pudieron presentar a los lectores contemporáneos.

Las novelas sentimentales son relatos que aún están lejos de la «novela moderna», pues son más bien juegos, entretenimientos, experimentaciones, etc., que parecen responder a una finalidad hedonística o lúdica, y, si resultan interesantes, no es sólo por su dimensión histórica, sino también porque algunos de sus temas y algunos de sus recursos sintácticos tienen indudable repercusión en la novela renacentista y serán integrados en el discurso de la novela posterior.

Al empezar el Renacimiento hay en España una tradición

amplia de novelas y una diversidad notable de modos y recursos narrativos, y se conocen técnicas, unidades, relaciones y esquemas, además de temas muy diversos que justificarían un florecimiento del género novelesco. El mundo exterior había sido tratado en la novela de aventuras, que añade al mundo circundante inacabables mundos exóticos que los viajeros encuentran en sus desplazamientos; esos mundos se amplían con el mundo interior en la novela sentimental, donde lo psicológico sirve de marco a las acciones exteriores; la novela de caballerías hace una especie de síntesis de espacios novelescos, porque aparecen lugares exóticos en las andanzas y en las aventuras, pero aparece también el mundo interior de los personajes en el tratamiento que este género hace del amor y del sentimiento en general, y además recoge ambientes situados en los mundos reales de la corte y de los castillos de los nobles que vinculan el relato con la realidad inmediata de los lectores. Podemos hablar también de mundos imaginarios que crean todos los libros de caballerías, y que en la novela española posterior se pierden, ya que, según se ha señalado repetidamente en la crítica histórica, la novela española tenderá al realismo.

Mario Vargas Llosa subraya la tendencia a la fantasía que se encuentra en los libros de caballerías donde «los Amadises, Palmerines y Floriseles atraviesan paisajes ignotos, exploran selvas encantadas, guerrean interminablemente, fundan pueblos y realizan las proezas más inverosímiles» (Vargas Llosa, 1971: 179), pero luego la tradición de los *Libros de Caballerías* de crear muchos ficcionales quedó interrumpida por razones religiosas, históricas y culturales y la narrativa española se orienta, según opinión de Vargas Llosa, hacia la represión sistemática de lo real imaginario y hacia el cultivo de lo real objetivo. Más que de «represión» habría que hablar de «supresión» de lo imaginario, debido sencillamente el triunfo de lo real como tema preferido en una sociedad, la española, que entró en una época histórica, la de los descubrimientos y viajes, más exóticos que los fantásticos. Lo realmente sorprendente son las Crónicas de las conquistas y la descripción de los países descubiertos, que llenaban de admiración a quienes los veían y a los lectores de quienes los describían.

El «realismo» que se suele considerar uno de los caracteres de la novela española, se afianza efectivamente a partir de

Cervantes, y no procede de la novela pre-cervantina. En las novelas de caballerías, «en *El caballero Cifar*, en el *Amadís de Gaula*, la realidad reúne, generosamente, lo real objetivo y lo real imaginario en una indivisible totalidad en la que conviven, sin discriminación y sin fronteras, hombres de carne y hueso y seres de la fantasía y del sueño, personajes históricos y criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Es decir, la realidad que los hombres viven objetivamente (sus actos, sus pensamientos, sus pasiones), y la que viven subjetivamente, la que existe con independencia de ellos y la que es un exclusivo producto de sus creencias, sus pesadillas o su imaginación», todo ello en una «fecundidad episódica» que establecen estructuras temporales delirantes y cronologías difíciles de ordenar. Estas ficciones, donde siempre están ocurriendo cosas, son novelas de *superficie:* los hechos prevalecen sobre los pensamientos o los sentimientos. El elemento épico persiste en ellas con amplitud: guerras, conquistas, descubrimientos, etc., constituyen su materia.

Algunos rasgos generales de estas novelas van a persistir en la «novela moderna», por ejemplo, podemos observar que el narrador está disimulado mediante la convención de que es un mero editor, o bien un transcriptor de documentos, pues los relatos están en manuscritos encontrados en algún lugar exótico, como hemos visto que ocurre en la «novela epistolar». Y esto es una estratagema que se utiliza como indicio textual dirigido al lector para situarlo en la ficcionalidad, pues en los relatos históricos el cronista es obligado y no tiene por qué dar razones de su escritura: los hechos son tan relevantes que parece que de un modo espontáneo surgirá un cronista; esta es la ficción que se sigue en el *Quijote*, si atendemos a la idea que continuamente manifiesta el personaje de que un sabio escriba sus hazañas. En la novela sentimental el autor aclara que escribe a «pedimiento», y con una finalidad didáctica. La categoría del narrador y sus relaciones con el texto se ofrecen en una de esas tres posibilidades: o el relato parece hacerse sólo, dada su importancia, aunque lógicamente detrás hay un sabio que escribe, o se encuentra un manuscrito hecho por alguien desconocido, o bien el autor se reconoce como tal, pero se justifica porque alguien le ha pedido que escriba. La escritura ficcional se justifica en todas las clases de novela, quizá para responder

a esa concepción del arte como un «deleitar aprovechando», y para que no se tome como un mero juego sin sentido práctico y sin una finalidad noble.

La novela *pastoril* es también una estilización literaria realizada de un modo diverso al seguido por la novela caballeresca. Sus logros más destacados, según apunta Bajtín (1989: 201, nota) son: una mayor concentración de la acción, un mejor acabado del conjunto, un desarrollo estilizado del paisaje (quizá por la actitud platónica que la caracteriza), la introducción de motivos mitológicos clásicos y la intercalación de versos en la prosa; en tales novelas predomina la autoexpresión lírica de tipo intimista. Aparte, la ideología general que subyace en la novela pastoril es barroca: se enmascara la realidad inmediata en un material distante y todo elemento exótico se admite sin ninguna dificultad. La conciencia del propio ser es muy fuerte y cualquier forma externa le vale para manifestarse, porque todo se subordina y todo se pone a su entero servicio.

Bajtín afirma también que casi todas las variantes de la novela moderna proceden de la *novela barroca* que a su vez mostraba materias, recursos y formas tomadas directa o indirectamente de la novela sofística, del *Amadís* y de la novela pastoril; la novela barroca se ha convertido en una especie de enciclopedia de motivos y situaciones de intriga (Id.: 202), así los motivos orientales o antiguos, que pueden encontrarse en la novela moderna han penetrado a través de la novela barroca.

2.3. Tipología de la novela

A lo largo del tiempo, el género novelesco pasa de unos temas a otros y cambia sus formas preferentes de expresión, bien por desarrollo o síntesis de las anteriores, bien por influjo de otros géneros. En el conjunto de las novelas de nuestra cultura se han ido perfilando una serie de tipos que han dado lugar a clasificaciones diversas.

Es frecuente ver el término «novela» acompañado de un adjetivo que hace referencia a un tema (novela sentimental), a una forma de discurso (novela autobiográfica), a una etapa histórica (novela medieval), a un período cultural (novela romántica), o bien un adjetivo que no tiene un significado que

pueda relacionarse con nada directamente referente a la novela, y que se le ha puesto de un modo circunstancial o arbitrario y luego se ha afianzado en un contenido determinado (novela gótica, novela negra). A veces esos adjetivos forman serie en una clasificación basada en un criterio histórico (novela medieval, renacentista, barroca, etc.), o de otro tipo (novela autobiográfica, epistolar, en tercera persona etc.), otras veces son adjetivos esporádicos que no forman serie ni oposiciones (novela negra, novela picaresca).

Las clasificaciones que se han propuesto suelen ser muy generales y sus términos suelen solaparse, porque no son excluyentes, así una clasificación temática permitiría denominaciones como novela sentimental, de caballerías, pastoril, picaresca, costumbrista, histórica, policíaca, rosa, etc., y una clasificación basada en el criterio del «modo» de escribir, permitiría hablar de novela idealista, realista, naturalista, objetiva, alegórica, simbólica, etc., pero no cabe duda de que los términos de una y otra clasificación pueden concurrir en una novela, y en algunos casos incluso se implican temas y modos: una novela picaresca exige un tratamiento realista, una pastoril usará un lenguaje idealizado como corresponde al platonismo. Las clasificaciones son muy relativas, por esta razón.

Vamos a repasar algunas de esas clasificaciones y denominaciones más frecuentes para ver los criterios que les sirven de justificación y para comprobar alguno de sus rasgos más relevantes.

La primera de las clasificaciones que podrían hacerse es la que reconoce novelas literarias y novelas no literarias. Si entendemos por novela un relato en el que se den modelos de vida y respuestas a preguntas que se hace el hombre sobre su ser, su conducta, los esquemas sociales, etc., según las teorías que hemos expuesto al presentar la historia de la novela, esta clasificación resulta pertinente: hay novelas que cumplen esa finalidad social o antropológica y tienen además los componentes propios del estilo literario o de los valores literarios en general, es decir, se atienen a unos principios estéticos, y hay otras obras, ficcionales, en prosa, que tienen una trama y un argumento, que cuentan con personajes y acciones situadas en un tiempo y en un espacio, pero que carecen de una calidad literaria; son los denominados «novelones» o «folletines», y

traducidos a formas televisivas, «culebrones», también la novela rosa y, con la protesta de algunos lectores adictos, la llamada «novela negra». Los dos grupos de obras se contraponen en la oposición «literatura» y «subliteratura».

Vamos a referirnos a las novelas literarias, aquellas a las que la historia y el consenso social ha considerado literarias, y que en el proceso de comunicación se interpretan en clave literaria y al final dedicaremos algunas líneas a presentar algún tipo de las consideradas no literarias. Nos apoyamos en la historia y en el consenso social, en la opinión generalizada de los lectores y en razones de este tipo porque es difícil señalar objetivamente una diferencia concreta que de un modo inmediato permita distinguirlas, por la sencilla razón de que «lo literario» no tiene tampoco una identidad inequívoca. Es posible que obras que en un tiempo se relegan al ámbito de los folletones, en otro tiempo puedan tener una aceptación mejorada y es frecuente que los lectores den valoraciones muy dispares.

Un género que no tiene límites en su temática, que además se vuelve sobre sí mismo para reflexionar y para autoanalizarse (metanarración), y que acusa de un modo directo las orientaciones de la filosofía, de la ideología, de las relaciones sociales y de todos los fenómenos que se suceden en el panorama histórico de la expresión literaria, es por necesidad un género difícil de valorar y no digamos ya de clasificar. La novela, además de ser un género proteico en sí mismo, que se beneficia de formas y temas de otros géneros literarios e incluso de otras expresiones artísticas (música, pintura, etc.) y no reconoce ninguna ley, porque es «tan sólo fiel a la ley de transgredirlas todas» (Villanueva, 1983: 9) presenta, como hemos advertido en la definición, una enorme variedad de formas que a veces no tienen en común más que el estar escritas en prosa narrativa y la ficcionalidad. Por estas razones, toda clasificación de la novela es difícil y muchas de las clasificaciones que se han propuesto se solapan entre sí, como ya hemos mostrado. Vamos a hacer una relación sólo de aquellos tipos cuya denominación haya alcanzado alguna difusión o tenga mayor estabilidad en la teoría y en la historia de la novela.

Las clasificaciones de tipo temático son las más frecuentes y reconocen clases de novelas como las de aventuras, las picarescas, de caballerías, etc. Genette en «Géneros, tipos, modos»

(Garrido, ed. 1988) habla de «especificaciones temáticas» donde otros hablan de clasificaciones temáticas y señala novela mundana, picaresca, psicológica, erótica, etc. Con los nombres que sea, este es el criterio más frecuentemente seguido y el que da lugar a denominaciones más estables, pero, como es lógico, no se basa en rasgos específicos de la novela, ya que los temas pueden ser utilizados por otras obras literarias o no, por ejemplo, obras dramáticas, películas o cuentos.

Un criterio de clasificación temporal, o más bien cultural, da lugar a calificaciones de la novela que se encuentran en la historia de la literatura y generalmente están en relación con etapas históricas. Se habla de novela clásica, medieval, renacentista, barroca, romántica, realista y contemporánea o novela actual. Entre estas clases de novela no hay unos límites precisos que señalen dónde llegan unas y otras, y para todas ellas podría hacerse la observación que Sábato ha formulado a propósito del tópico de que el siglo XIX es el gran siglo de la novela, a lo que habría que añadir «de la novela decimonónica», de la misma manera, el siglo XVIII es el gran siglo de la novela dieciochesca, y los siglos medievales son los grandes siglos de la novela medieval, etc., lo cual es no decir nada, porque cada siglo, o período cultural, cuando se identifica con la forma que en él alcanza la novela la considera canónica y es «la novela», mientras que otras formas anteriores o posteriores se interpretan como desviaciones del canon, porque la novela de cada época no suele parecerse a las épocas anteriores, a pesar de que tengan relaciones genéticas formales o temáticas, o presenten rupturas en esos dos aspectos.

La ideología que está detrás de unas formas de conducta de los personajes y su valoración, y de los motivos que se eligen para formar la trama de cualquier novela, cambia a lo largo de la historia y con ella cambia todo en el discurso. Esta clasificación histórica lo que persigue fundamentalmente es la localización de la novela en el tiempo o en los movimientos culturales, más que criterios de oposición entre las obras históricas.

Suele contraponerse novela clásica a novela moderna, entendiendo que ésta es la iniciada por el *Lazarillo* y el *Quijote;* y se sitúa la aparición y desarrollo de la novela clásica en la época bizantina, pero frecuentemente se incluyen también bajo ese apelativo de «clásica» aquellos relatos medievales que se

inspiran unas veces en la novela bizantina y otras recogen temas maravillosos de los ciclos épicos o se aproximan a la hagiografía. Y por novela moderna entienden algunos la que surgen en las sociedades urbanas. Albèrés mantiene que la llamada «novela moderna» es realmente una antinovela que surge de la negación de los héroes de la novela clásica y de la parodia de sus acciones y aventuras (Albĕrés, 1962). Si aceptamos esto podríamos hacer una oposición muy clara en «novela» (clásica) y «antinovela» (moderna).

Bajtín hace una reseña histórica de la novela desde la perspectiva que le ofrece su tesis de que el relato novelesco se caracteriza por el plurilingüismo y distingue varios tipos cuyos caracteres va precisando a la vez que sus vinculaciones. Reconoce dos tipos de novela, la *testimonial* y la *pedagógica*. Dentro del primer tipo considera variantes la novela hagiográfica, la confesional, la de aventuras, etc., y dentro del segundo tipo habría que incluir la autobiográfica, la satírica de costumbres, la formativa, etc. (Bajtín, 1989: 187).

Una clasificación basada en los caracteres *genéricos* daría lugar a tres tipos de novela: la novela épica, la novela lírica y la novela dramática. Y una vez más es difícil señalar oposiciones porque la novela «épica» no es una forma nítida, sin embargo cuando se habla de novesla lírica se contrapone a una supuesta «novela» bien determinada en sus caracteres y parece haber acuerdo en que la novela lírica es desviación de la novela y una aproximación al género lírico. Villanueva señala esa diferencia en la actitud del autor, que se aproxima al poema y como consecuencia, imprime en el estilo verbal, en la materia y en el discurso de la novela unos rasgos que generalmente se identifican en el poema lírico: «al novelista le es dado elevarse hacia lo lírico mediante una mayor intensidad verbal, un lenguaje que llame la atención sobre sí mismo, y un estricto discernimiento de los asuntos, los personajes y las peripecias» (1983: 11). Otros autores consideran novela lírica a la intimista.

Pĕrez de Ayala, uno de los cultivadores de la novela lírica, cree que el poema debe insertarse en el discurso novelesco en los momentos más intensos de la vida sentimental del personaje, pues la lírica sustituye con ventaja a los análisis psicológicos que pueda hacer un novelista, y lo mismo «muchas y enfadosas descripciones naturalistas ganarían en precisión y expresividad

si se las cristalizase en un conciso poema». Sin duda, esta propuesta de Pérez de Ayala explica más que la aproximación del género novelesco al género lírico, la posible y conveniente alternancia de géneros en el discurso de la novela, es decir, la inclusión en el relato de algunos poemas líricos, como forma expresiva exigida por el tema intimista o por la intensidad de una vivencia de los personajes.

Más cerca de una posible explicación de la novela lírica, están las tesis que R. Gullón formula en su artículo «La novela lírica» (Villanueva, ed. 1983: 247). Para este crítico la novela lírica se produce como reacción a la novela realista, de la misma manera que el impresionismo en pintura surge como reacción a la fotografía; el arte impresionista trata de huir de la exactitud de las reproducciones y busca los matices de la luz o la intensificación del instante frente a la creación de figuras completamente dibujadas y perfiladas según los módulos de una realidad que da cuenta completa de los detalles de una vida diaria.

La novela lírica adquiere desde esa perspectiva una serie de efectos formales que se relacionan con causas aparentemente distantes, por ejemplo, la tendencia a incluir personajes de los considerados «héroes pasivos», que se dejan llevar por las cosas, frente al héroe de la novela de acción, que tiene la iniciativa sobre la historia y domina el entorno; en relación con este rasgo situamos la tendencia al autobiografismo (aunque la expresión se haga en tercera persona, como ocurre en *La pata de la raposa,* por ejemplo, novela considerada lírica por Valle Inclán) que contribuye a socavar la construcción de la trama para prestar mayor atención al discurso y se detiene en puntos concretos de la trayectoria vital del personaje, los de mayor intensidad, dejando en estado de latencia lo cotidiano, lo obvio; de esta actitud deriva un fragmentarismo, que contribuye, a su vez, a destacar el espacio sobre el tiempo, estampas, escenas, cuadros, expresiones apenas figurativas, estáticas, que se mueven lentísimas entre la metáfora y el símil, caracterizan la prosa lírica, impresionista, de Gabriel Miró, como advierte Gullón (Id.: 248).

Villanueva considera novelista líricos a Azorín, Pérez de Ayala (*Novelas poemáticas* principalmente), Miró, Jarnés, y nombra a otros posteriores dentro de la literatura española. A

su antología crítica, y al prólogo que la encabeza, remitimos a los lectores interesados en el tema de la novela lírica.

Por *novela dramática* se han entendido principalmente dos cosas: la novela que termina trágicamente (criterio temático) y la novela que se desenvuelve con un discurso dialogado (criterio formal), ambos rasgos proceden de la aproximación de la novela al drama.

El discurso de la novela intercala casi siempre diálogos, cuyo origen está en una forma habitual de habla que se copia y, por lo general, es un diálogo que tiene la finalidad de ilustrar directamente relatos de palabras: el narrador describe ambientes, cuenta hechos y reproduce palabras, en forma indirecta incluyéndolas en su propio discurso, o en forma directa, transmitiendo lo que convencionalmente dicen los personajes. En esta actitud, de observador, y de oyente, el narrador no se plantea problemas sobre la repercusión que el uso directo del habla de los personajes puede tener en el discurso narrativo. A partir de Galdós, la novela española experimenta directamente con el diálogo para estudiar los efectos que produce su presencia en el texto y, sobre todo, para verificar cómo la palabra directa de los personajes resulta ser el camino de acceso más fiable para el conocimiento de la verdad. La preocupación por la eficacia del lenguaje como medio del conocimiento se deja sentir tanto en Galdós como en su crítico, Clarín, y ambos aluden a la verdad de los diálogos como reproducción de una forma de habla cotidiana y también a las posibilidades que ofrece al escritor para presentar la verdad, para reproducir, la Naturaleza. La primera novela enteramente dialogada de Galdós, *Realidad*, se concibe como contrapunto a *La incógnita* que, escrita en forma epistolar, no había permitido al lector —ni al narrador— alcanzar el conocimiento completo de la historia. Una relación de hechos en tercera persona realizada por un personaje ajeno a ellos, no consigue que el lector se entere de la historia, que permanece como una incógnita, pero cuando se ofrecen al lector los diálogos directos de los sujetos de las acciones, entonces es posible el conocimiento de la realidad (Bobes, 1992: 199 y ss.). Una perspectiva epistemológica, que duda de las posibilidades del conocimiento de la persona desde el exterior y admite la introspección, se proyecta sobre el novelista inclinándolo al uso del diálogo y en una

segunda fase, cuando se puede sospechar que entre el pensamiento y la palabra puede haber ocultamiento voluntario o simplemenete distorsión o incapacidad de expresión auténtica, llevará al afianzamiento del monólogo interior como forma adecuada para que los lectores penetren en el interior de los personajes, incluso en zonas que no son asequibles a un análisis del mismo sujeto, al inconsciente.

Dentro de una clasificación basada en criterios lingüísticos y concretamente en el proceso locutivo, podemos señalar la novela autobiográfica, que inaugura en nuestra historia el *Lazarillo,* si bien hay que añadir que es un falso estilo autobiográfico. Sobre esta novela y acerca de las implicaciones que derivan del uso de la primera persona ya hemos hablado en el capítulo sobre el concepto de novela, de modo que pasaremos a otro tipo de novela, dentro de este criterio lingüístico: la novela cuyo discurso está formado por cartas y que puede utilizar la primera persona, la segunda, la alternancia, o la tercera persona.

La *novela epistolar* presenta variantes en relación al número de sujetos de la enunciación y respecto a las alternativas con la segunda persona. Desaparece del texto el narrador como tal y sólo se deja ver como descubridor, organizador y editor de las cartas: por ejemplo, *La nouvelle Héloïse* se presenta como «Cartas de dos amantes, recogidas y publicadas por J. J. Rousseau».

Puede tratarse de una serie de cartas escritas siempre por el mismo sujeto y dirigidas también a un solo destinatario, en cuyo caso, hay un único punto de vista en la emisión y un proceso de comunicación siempre igual, no alterado. El destinatario no suele responder, o al menos sus respuestas no suelen llegar directamente al lector, a no ser a través del efecto que pueden recoger las cartas del emisor único: esta situación se da en *La incógnita,* de Galdós, donde un personaje exterior a los hechos de la historia, Manolo Infante, escribe a un tal Equis, cuya voz no se deja oír, pero sí repercute en las cartas del emisor que constesta a sus preguntas o se esfuerza por aclarar o ampliar algún pasaje que no ha quedado bien en su carta anterior. Podemos considerarla un precedente de la novela perspectivística, aunque las razones genéticas sean muy diferentes.

Existe también la posibilidad de que haya alternancia en el

uso del «Yo» y el «Tú», es decir que las cartas sean contestadas por el destinatario, en cuyo caso hay intercambio de puntos de vista y alternancia de voces en un verdadero diálogo epistolar; aunque no es un diálogo típico, pues éste exige la situación presente compartida, la visión directa del interlocutor y la percepción de códigos de comunicación (gestuales, proxémicos, paralingüísticos, etc.), además del lenguaje verbal, lo que condiciona fuertemente a éste. El diálogo epistolar está sostenido sólo por la palabra, es un diálogo autónomo.

Por último, pueden ser las cartas de varios personajes, como ocurre, por ejemplo en *Les liaisons dangereuses,* de Pierre Chordelos de Laclos. Cada personaje tiene su estilo, su punto de vista, su mundo y sus intereses y el conjunto forma un mundo complejo y diverso. Precisamente el subtítulo *(ou lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres, par M. C. de L.)* orienta al lector sobre la intención del autor de conseguir unos fines testimoniales, a la vez que educativos.

La novela epistolar alcanzó gran desarrollo en el siglo XVIII con Richardson, Goethe, Rousseau, Laclos. En 1842, cuando Balzac publica *Memorias de dos jóvenes esposas,* alude a que la forma epistolar estaba abandonada como recurso de construcción de un relato desde hacía unos cuarenta años. Al estudio de la novela epistolar han dedicado su atención críticos como J. Rousset (1962) y T. Todorov (1967).

Con la calificación de *novela negra,* que alude a los temas que desarrolla y a la forma en que lo hace, surge en el romanticismo un tipo de relato entre policíaco y de terror, con intriga, con *suspense* y con ingredientes diversos: históricos (la novela gótica), de ciencia ficción (novelas de monstruos), etc. Impone nuevos lugares para el desarrollo de sus historias, particularmente la novela gótica, «el castillo» que es un espacio impregnado de historicidad acumulada en signos tópicos: la galería de retratos de los antepasados, los archivos de la familia, las leyes de sucesión, etc. Considerada por algunos subliteratura, aunque en un grado más noble que la novela rosa o el folletín trágico, la novela negra y, según el profesor Aguiar e Silva, tiene las causas de su aparición y enorme difusión en los últimos años del siglo XVIII y en los primeros del siglo siguiente, cuando el número de lectores de novela se amplió muy

considerablemente, si bien la mayoría no contaba con una educación literaria mínima y sus demandas de novelas actuaron en una forma negativa sobre la calidad. La novela negra satisface el afán de sorpresa y emoción que tenían tales lectores: las escenas tétricas, los pasadizos, escondrijos, y lugares temerosos, los puñales, los venenos y las armas utilizadas por personajes diabólicos contra seres angelicales, etc., dan materia a unas novelas de enorme éxito y de gran difusión entre el público lector.

En relación con la novela negra podemos situar la *folletinesca* aparecida también en las primeras décadas del siglo pasado y caracterizada por aventuras sorprendentes y exageradas, por el tono melodramático en torno a desgraciadas víctimas, por el suspense exagerado que se veía favorecido por la forma de publicación «por entregas». Este tipo de relatos tuvo enorme difusión, lo mismo que la llamada *novela rosa* entre el mismo público que sigue apasionado las telenovelas de quinientos o más capítulos, cada uno de los cuales termina en un punto crítico, que explica el capítulo siguiente, en episodios cada vez más rocambolescos.

La novela *histórica* que recrea épocas pasadas fue también producto de actitudes románticas que, bajo el común denominador de huida de la realidad presente, poco agradable y prosaica, dirigieron su atención a épocas pasadas, o bien a lugares exóticos en la novela *orientalista.* El imaginario oriental, o las reconstrucciones de etapas históricas tienen unas preferencias tópicas en la Edad Media y en las cortes orientales de monarcas árabes, no muy bien localizadas.

Como reacción puede considerarse la novela *costumbrista y realista* que trata de reflejar de un modo directo los usos y costumbres sociales mediante el análisis y crítica de la realidad inmediata y cotidiana. Con el propósito de reflejar la realidad, la *novela naturalista* insiste en los aspectos más sórdidos y degradados de lo social y lo humano, pero lo hace por unas motivaciones muy concretas: intenta ponerse al servicio de teorías científicas, sobre todo las defendidas por la escuela de Medan, como la ley de herencia, o la relación entre la educación y la conducta, tesis que se presentaron como científicas, pero que se asientan en un determinismo absoluto; para demostrar con las historias noveladas tales tesis, suelen tomarse tipos

degenerados y ambientes degradados donde sea más evidente la influencia de factores externos o genéticos en las conductas de los personajes: la llamado novela-río *(roman-fleuve)* que sigue la historia de una familia, preferentemente con alguna tara notable, a lo largo del tiempo (sagas), precisamente para verificar las leyes de la herencia en los individuos de generaciones sucesivas de una familia; y la novela social diseña cuadros generales de una ciudad a fin de analizar las relaciones en un espacio constante donde se vea bien el influjo que la sociedad ejerce sobre el individuo.

Adoptando criterios formales, se han caracterizado otros tipos de novela, por ejemplo, la llamada novela *abierta* frente a la novela *cerrada*. Para hacer esta oposición se atiende al modo en que se estructura la novela. Una historia con principio, nudo y desenlace, es el esquema de una novela cerrada, aunque el argumento se disponga de modo que el principio esté a mitad de la novela o al final, esto depende de la disposición sintáctica que se adopte. La novela cerrada suele incluir un capítulo final en el que da cuenta del destino de todos los personajes, para que el lector se quede totalmente tranquilo. Novela abierta se considera aquella cuyos episodios no tienen una unidad estructural, y su número no está limitado, de modo que parecen sumados sin otras relaciones.

No obstante esta clasificación tiene la incongruencia de que los conceptos de «abierto» y «cerrado» se han establecido sobre la historia, a pesar de lo cual luego se habla de unidad estructural en la cerrada y número ilimitado de episodios en la abierta. La unidad y el número de los episodios no tienen mucho que ver con los primeros conceptos que se trata de ilustrar. La llamada novela abierta tiene también, o puede tener, unidad, que si no deriva de una estructura argumental única, sí puede proceder de otros aspectos. La novela picaresca se ha utilizado como ilustración, la más propia, de novela abierta porque el protagonista pasa por episodios que pueden ser más o menos y cada uno de ellos es autónomo, sin que se integren en una unidad sintáctica en el argumento. Sin embargo, tiene unidad que aquí deriva de la actitud del protagonista, el pícaro, que no encuentra acomodo en las distintas clases sociales que revisa en su vida, en su aprendizaje vital, de modo que después de que las ha observado todas en un corte hori-

zontal y sucesivo, la novela se termina con el acomodo a una de ellas o con la renuncia o el rechazo de todas. La unidad está en el personaje, no en la acción, y el cierre procede del agotamiento de los cortes sociales posibles: después de que Lázaro ha experimentado cómo vive un ciego pordiosero, un cura, un fraile, un buldero, un hidalgo arruinado, es decir, toda la escala social de la España de su tiempo, no le quedan episodios, se cierra y sería inverosímil que volviese a empezar en cualquiera de las zonas revisadas. En este sentido podemos decir que la llamada novela abierta es tan cerrada como la así considerada, porque sería igualmente inverosímil que una novela cerrada repitiese una historia semejante a la que ha contado y finalizado como que una novela abierta volviese a poner al personaje en una serie de experiencias semejantes a las que ya ha vivido y que componen la estratificación completa de una sociedad. La novela no admite repeticiones totales. La novela cerrada presenta una estructura que subordina todas las partes, la novela abierta presenta una estructura también cerrada cuyas partes se subordinan a la idea que se quiere ratificar.

Por un criterio teleológico, se ha denominado novela educativa o formativa *(Bildungsroman)* aquella que hace el seguimiento de un personaje en su educación, en su experiencia. Suele organizarse en la llamada estructuración abierta porque los episodios ilustrativos de la educación del personaje se suceden sin que aparentemente haya un corte final impuesto por una estructuración cerrada. La novela picaresca es también una novela de aprendizaje.

Se ha considerado, siempre que se habla de las innovaciones de la novela en este siglo XX, que la novela tradicional es la decimonónica realista, la que lleva a su perfección Balzac en *La comedia humana,* como obra modelo y que fue cultivada por Flaubert, Stendhal, Galdós, Clarín, etc. Ya hemos dicho más arriba el peligro que acecha de considerar «novela» a un tipo de novela y hemos aludido a la frase de Sábato que pone en entredicho la idea de que el siglo XIX es el siglo de la novela, tomando como tal a la realista.

Frente a esta novela decimonónica, que comparte el siglo con la novela negra y el folletín, con la novela histórica y la novela de costumbres, surge también la novela *psicológica,* o novela intimista, que desvaloriza la trama y atiende los aspec-

tos psicológicos del personaje. Aguiar e Silva la llama también novela impresionista (denominación que otros, por ejemplo R. Gullón, reservan para la novela lírica), y señala como sus máximos representantes a James Joyce *(Ulises)* y a V. Woolf *(Las olas)*. El mismo Aguiar explica la aparición de este tipo de novela como reacción ante el cine. Aunque esta tesis es una posible explicación, nos parece que el relato intimista y psicológico responden a causas muy diversas, y una de ellas es precisamente el ahondar en la realidad, pero humana, abandonar los retratos superficiales (el cine es sólo imagen, sólo superficie en principio) y encontrar la verdadera realidad en el interior de los personajes. Lo real del realismo es demasiado obvio, está demasiado a la vista, y se intenta buscar la realidad subyacente, oculta, el verdadero ser de los personajes y sus relaciones con el mundo de las cosas. Por eso la novela impresionista se aproxima a la lírica.

V. Woolf afirma que «una parte de la vida consiste en nuestras emociones ante las rosas y ante los ruiseñores, los árboles, las puestas de sol, la vida, la muerte y el destino» y el novelista que quiere presentar la realidad humana «ha de asumir algunas de las funciones de la poesía (...y) también la risa burlona, el contraste, la duda, la intimidad y la complejidad de la vida». La acción por la acción y el retrato en sí mismo no son más que manifestaciones de la conducta y del ser de los hombres, y son los aspectos que recoge la novela tradicional realista; los otros aspectos más ocultos, pero no menos humanos, han de ser tenidos en cuenta por una novela que quiera ser humana (Woolf, 1963). Por otra parte la novela, que sirve de ilustración a las tesis científicas del psicoanálisis (*La Gradiva*, de Jensen, *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski), se beneficia también de los descubrimientos psicoanalíticos y los incorporará a sus historias, de la misma manera que acogerá conocimientos filosóficos (novela existencial), o conocimientos lingüísticos, o que incorpora ideologías vigentes.

La deshumanización de la novela ha dado lugar a una forma conocida, según término periodístico francés, como *nouveau-roman* o novela nueva, que aparece en Francia después de 1950. El novelista ha renunciado a dar explicaciones humanas a las cosas, y, según Robbe-Grillet, debe liberarse de la trama y abolir la motivación psicológica o sociológica de los persona-

jes, para limitarse a transcribir lo que ve, sensaciones y presencias, sin hacer comentarios personales, sin hacer interpretaciones de los objetos, a los que no tiene por qué atribuir un valor semántico: la mirada del narrador se pasea por las cosas sin interpretarlas, sin buscarles relaciones causales o explicaciones (se ha llamado escuela de la *mirada*). En la «novela nueva» todo es presente (tiempo) y todo está presente (espacio), en un cronotipo típico que está en convergencia de sentido con un narrador también presente que actúa como un observador exclusivamente testimonial, distanciado afectiva y semánticamente.

Una segunda generación de novelistas del *nouveau-roman* (Ph. Sollers, C. Mauriac, J. Henric principalmente) trasladan su interés de lo exterior a la representación en el lenguaje y hacen una novela experimental sobre el mismo discurso del relato. El tiempo y la capacidad de la palabra para dar testimonio de él es uno de los motivos recurrentes de este grupo (Butor, *Emploi du temps*). Claude Mauriac ha dedicado doscientas páginas a dar cuenta de dos minutos *(L'Agrandissement)* y «le hubiera consagrado diez mil, un millón, y esos dos minutos no se habrían agotado, y quedaría tanto que decir sobre ellos, que siempre estaría detenido en la periferia de las cosas, de las palabras, de los seres» *(Le temps inmobile. Formalisme et signification.* Comunicación a la Société de Symbolisme el 20.IV.1965, apud Yndurain, 1972). J. Henric *(Archées,* París, Seuil, 1969) somete la prosa a una puntuación nueva con abundancia de los dos puntos y continuos paréntesis que actúan sobre otros paréntesis... Los ecos de estas experimentaciones se dejan sentir en novelas actuales «novedosas». Relato sin puntuación, sin mayúsculas, sin signos paralingüísticos, son experimentos discursivos que tuvieron cierta frecuencia en los últimos años, pero que no suponen cambios sustanciales en el género novela, y si acaso, pueden interpretarse dentro de una rebeldía moderada y parcial.

Podríamos seguir con otros tipos de novela que resultan de la aplicación de otros criterios de clasificación, pero ya hemos destacado los más frecuentes y no intentamos hacer una taxonomía exhaustiva. Al presentar las unidades sintácticas en el capítulo siguiente aludiremos a tipos de novela que resultan de destacar una de las categorías arquitectónicas del relato (novela espacial, novela de personaje, novela de intriga, etc).

3.

ANÁLISIS SINTÁCTICO DE LA NOVELA

3.1 Introducción

Las unidades, las relaciones y los esquemas de la novela se han estudiado en la Historia y en la Teoría de la Literatura desde perspectivas metodológicas diferentes, si bien la mayor parte de los análisis se han hecho de un modo descriptivo; una vez que se ha señalado previamente un *corpus* histórico, por el tema, por la época o bien la obra de un autor determinado, suele descubrirse, o proponerse, un esquema que explica la unidad del conjunto, el cual se tomará como modelo para iniciar deductivamente análisis sobre otro *corpus* de relatos. Cualquier esquema inducido de un análisis puede erigirse luego en modelo *a priori* para seguir un método deductivo y comprobar su validez en otros conjuntos de relatos. Así ha ocurrido con el modelo de Dibelius, inducido del análisis de la novela inglesa del siglo XVIII, que puede tener una aplicación general, o el más conocido de Propp, inducido del análisis de cien cuentos tradicionales rusos y luego aplicado al estudio de los cuentos tradicionales amerindios, a relatos de autor, por ejemplo, al *Decamerón*, etc.

La experiencia demuestra que tales modelos no tienen una validez general, porque los relatos no responden de la misma manera al contraste con los esquemas, dada la ilimitada variabilidad del género, y los relatos de autor no están tan formali-

zados como los cuentos tradicionales, en los que se repiten motivos y formas y hasta distribución, pero es indudable que el disponer de algunos conceptos, como el de «composición», «disposición», «función», «fábula» «argumento», etc. facilita mucho el acceso a otro *corpus*, aunque haya que matizar y cambiar la parte que no responda del todo a los esquemas previos o a los conceptos ya aclarados.

Por otra parte, los modelos propuestos hasta ahora son, en su mayoría, de naturaleza sintáctica, es decir, analizan las unidades y las relaciones de construcción de los relatos, y no han tenido en cuenta los aspectos semánticos y pragmáticos de las narraciones que han estudiado, y, como es lógico, pueden expilcar, si acaso, sólo una parte del relato, que deberá completarse con el análisis de otros aspectos, otras relaciones y valores. Y no es raro que los llamados cuentos de autor deban su originalidad y hasta su ser a componentes semánticos, más que a la originalidad de su construcción o de sus motivos, y naturalmente, los esquemas sintácticos propuestos no los explican, como se ha dicho muchas veces.

Admitimos que son muchos los inconvenientes y reconocemos el valor parcial de los esquemas sintácticos propuestos, pero, con todo, hemos de admitir que la sintaxis es la parte de la narratología que ha avanzado más y dispone de unos métodos más contrastados. Vamos a partir del esquema general de la novela: la historia (historia y argumento), y pasaremos luego a las unidades formales de la historia (funciones, actantes, y cronotopo).

Tomaremos como marco amplio para los análisis, el modelo semiótico propuesto por C. Morris para el estudio de los sistemas de signos en general (Morris, 1939 = 1958). En él se tienen en cuenta tres componentes del signo: el sintáctico, que se refiere a la forma y a las relaciones formales, el semántico, que se refiere al contenido de los signos y el pragmático, que considera las relaciones externas del signo.

En el sintáctico encajan la mayor parte de los estudios morfológicos realizados por las escuelas morfológicas y formalistas: Schissel, Dibelius, Petrovski, Propp, Eichenbaum, Tomachevski, etc. y también la mayor parte de los análisis realizados por los formalistas franceses: Barthes, Bremond, Greimas, Genette, etc.

En los tres aspectos se reconocen respectivamente unidades formales, valores significantes y relaciones del texto con elementos extratextuales, personales o no, pero su conjunto se muestra *sincréticamente* en el discurso de la novela. Por esta causa los teóricos y analistas de la novela proyectan sus esquemas situando las diferentes categorías en relaciones distintas: así, el tiempo y el espacio son para algunos estudiosos elementos semánticos, para otros el orden temporal remite de forma directa al autor, y tiene carácter pragmático, etc. Y también debido al carácter sincrético de los tres componentes en el discurso de la novela, algunos teóricos reducen todo a la pragmática, o a la semántica. En realidad todo es sintáctico, todo semántico y todo pragmático en la novela, pero entendemos que metodológicamente se puede considerar un aspecto independizado de los otros, ya que se refieren respectivamente a la forma, al valor y a la capacidad de relación de las misma unidades y del mismo conjunto.

Subrayamos, por esto, que en ningún caso las unidades que vamos a estudiar, ni siquiera en el nivel sintáctico, son unidades discretas, es decir, identificables en el texto, con unos límites nítidos. Se presentan todas las unidades con todos sus aspectos simultáneamente en el discurso, y los esquemas, segmentaciones, unidades y relaciones pueden ser diferentes en cada enfoque porque son el efecto de analizar los textos con distintos esquemas, que harán ver diferentes aspectos y en diferentes relaciones: por ejemplo, se puede analizar en una novela la capacidad sintáctica de la categoría «tiempo», o se puede interpretar su significado, o comprobar sus relaciones con las ideas sobre el tiempo de una determinada cultura.

Resulta, pues, un tanto incongruente defender que el tiempo es una categoría sintáctica sobre la que se articula el orden del relato, y negar que tenga valores semánticos y establezca relaciones pragmáticas. Todo en la novela tiene una forma en el discurso y se utiliza como elemento arquitectónico, y todo puede ser interpretado en relación al sentido general de una lectura, y todo puede incluirse en la red de relaciones pragmáticas del texto con los sujetos del proceso de comunicación literaria que inicia la novela y con los valores del mundo empírico. Trataremos de utilizar aquellas categorías y aquellas unidades que muestren de un modo más claro el tema que

estudiamos en cada caso y que resulten coherentes entre sí, siempre sobre el supuesto de que un aspecto, un valor o una relación concreta, que se estudia como ejemplo, no es única y se utiliza como modelo, sin que suponga negar o anular los demás componentes.

Las teorías que se han ido formulando hasta ahora nos permiten disponer de un lenguaje y de algunos conceptos básicos fijados, y más o menos codificados en la teoría del relato, si bien no es infrecuente que los términos no tengan la misma referencia cuando los utiliza un autor u otro, y trataremos de poner las correspondencias cuando sea posible.

La narratología ha desarrollado hasta ahora con preferencia el estudio sintáctico del relato, precisamente porque es el aspecto donde con mayor facilidad se identifican las unidades y sus relaciones, y pueden describirse con relativa objetividad, ya que se refieren a la forma de los signos. La semántica no ha logrado un desarrollo tan intenso y brillante, aunque las interpretaciones, unas veces acogidas a la etiqueta de «semántica», otras veces sin etiqueta, suelen acompañar, como conclusión a los análisis descriptivos sintácticos, pues realmente las unidades, las relaciones y los esquemas que forman, es decir, los elementos arquitectónicos y su uso en el relato, si se analizan semiológicamente, dan lugar a una interpretación, es decir, arrastran una semántica del relato, aunque sea incipiente. Son muy pocos los investigadores que se ciñen, aunque se lo propongan, a un estricto análisis formal: la mayoría concluye sus descripciones «objetivas» con una interpretación que expone su comprensión de la obra analizada.

La pragmática está iniciando su camino apoyada en los estudios realizados desde otras perspectivas metodológicas sobre los sujetos de la comunicación literaria (autor/lector), principalmente en la psicocrítica y la sociocrítica, y también desde la teoría de los actos de habla y de la historia de la literatura, que con frecuencia estudia la figura del autor en relación a su entorno, lo mismo que la Estética de la Recepción y algunas otras escuelas lo hacen respecto del lector.

Previamente a cualquier análisis, hemos de decir que hemos adoptado desde el primer capítulo de este estudio unos términos para referirnos a las categorías que reconocemos en el texto de la novela, y seguiremos utilizándolos con el mismo valor

referencial, si bien en este capítulo de historia de la sintaxis narrativa tendremos ocasión de ver cómo han surgido, de qué autores los hemos tomado y cómo se definen y también hemos de ver qué otros autores utilizan una terminología diferente para denotar las mismas unidades.

En primer lugar denominamos a la expresión lingüística, con sus aspectos materiales y sus valores semánticos, *discurso*; éste narra una *historia* en la que pueden distinguirse metodológicamente y a efectos de análisis y conocimiento, dos aspectos que se han denominado de modos muy diferentes, pero que llamaremos *historia* y *argumento*, realizados ambos con las mismas unidades, los *motivos*, que en la historia siguen un orden cronológico y en el argumento se adaptan al orden literario que impone el narrador a su texto. Aristóteles definió la trama *(mythos)* como la «disposición de los incidentes». La historia se convierte en argumento (trama) conservando los mismos motivos, pero manipulados y dispuestos de un modo literario: algunos tienen más detalles, otros son mencionarlos apenas, incluso se omite alguno, que pasa a estado latente, pueden enlazarse de modos muy diversos, mediante mensajeros, mediante recuerdos o premoniciones, con coordinaciones diversas, es decir, integrados en el discurso a través de los sujetos, y ordenados en el tiempo y en el espacio en un orden y con una extensión. Cada disposición de los motivos da lugar a una trama diferente, que se revestirá de un discurso propio (Hardison, 1968).

El discurso, es decir, la secuencia de los signos lingüísticos elegidos para la manifestación de la trama crea las *acciones* y *situaciones* que, haciendo abstracción de sus circunstancias concretas, denominamos *funciones*; crea los *personajes* que, despojados de sus caracteres individuantes y descriptivos y considerados por su función en el relato, llamaremos *actantes*; y crea también el cronotopo, que es la elaboración literaria de las coordenadas gnoseológicas de espacio y tiempo, organizadas en cada tipo de novela de un modo peculiar; las unidades de tiempo siguen en la historia el orden cronológico, se manifiestan en el discurso por medio de lexemas directamente temporales o por alusiones a la edad de los personajes o al transcurrir de las acciones y se convierten por manipulación del narrador en el tiempo del argumento, que puede ser de tipo psicológico,

o interiorizado *(durée)*, de tipo circular, reiterativo, lineal, retroactivo o progresivo, incluso anulado en los relatos intemporales, etc., pero siempre utilizado como unidad literaria, incluso en el supuesto de que coincida totalmente con el tiempo de la historia, es decir, que no pase del «grado cero», porque también así es efecto de una elección por parte del narrador y tendrá un sentido convergente con otras unidades del discurso; las unidades de *espacio* pertenecen en la historia a las referencias reales de los lexemas de lugar (o espacios novelescos donde transcurre la acción: el campo, la ciudad, un lugar ficticio en cualquier ámbito, etc.), y adquieren en el argumento el valor de signo literario, que, como las unidades de tiempo, son ordenadas intencionalmente por el narrador en el discurso, en convergencia con las otras categorías, con unidad de fin, como ocurre con todas las creaciones humanas (sistemas). La convergencia de sentido de unidades de diversas clases, como en la lírica las isotopías, se logra mediante procesos metafóricos o metonímicos generalmente en relación con los personajes. La unidad de fin se supone en el autor y es una necesidad para que el lector pueda alcanzar una interpretación coherente y con sentido: todo lo que está en el discurso lo comprende el lector globalmente ordenando las partes hacia un sentido, el que sea.

Estos conceptos (discurso, historia, argumento, función, actante, cronotopo), son utilizados profusamente en la sintaxis narratológica, están bastante clarificados y son aceptados en general, pero tienen, sin embargo, diferentes denominaciones; las varias teorías que los proponen y los definen usan una nomenclatura propia, que en ocasiones puede coincidir con los nombres que utilice otro autor, a pesar de que no coincidan exactamente en sus referencias, ya que los límites se sitúan en espacios poco precisos. Para evitar malos entendidos señalaremos las correspondencias cuando sea posible y usaremos esos términos, que nos han parecido más claros y que han tenido una difusión más amplia y un consenso mayor en la teoría literaria actual. No obstante, al exponer las tesis de cada autor —y expondremos las de aquellos cuya aportación supone un avance en la teoría de la narración— usaremos su propios términos, señalando las correspondencias y los matices diferentes, si los hubiere.

El *discurso* lo entendemos sobre todo en un sentido lingüís-

tico, con unas formas o significantes y unos contenidos o significados. Nos apoyamos en conceptos saussureanos, que son válidos para el caso. La *historia* es el conjunto de motivos ordenados cronológicamente, que inducimos a través del significado de los signos lingüísticos del discurso; y el *argumento* son los mismos motivos dispuestos por el narrador en la forma en que los presenta el texto. Los motivos no están necesariamente identificados en el discurso mediante un término (viaje, agresión, venganza, etc.), sino que los inducimos temáticamente del discurso, como su conjunto, la historia. Ninguno de estos conceptos y categorías tiene unidades discretas, se presentan en el texto como un continuo que segmentamos, interpretando las funciones o motivos a fin de analizarlos con más efectividad. En ningún caso una función, un actante o un cronotopo tiene un espacio textual identificable: no se puede señalar en el discurso una de estas unidades desde un punto a otro, ni siquiera en el caso de los nombres propios que denotan a los personajes, ya que éstos se construyen con datos discontinuos a lo largo de todo el texto.

Hay que destacar que tanto la historia como el argumento pueden presentarse en su resumen, con palabras del crítico, mientras que el discurso no admite resúmenes, tiene las palabras del autor. El discurso literario es el resultado de un proceso de enunciación lingüística y a la vez de un proceso de elaboración literaria. Algunos autores franceses (Greimas, 1986) oponen «enunciación (proceso) / enunciado (producto)», en referencia al habla, y nos parece una tesis perfectamente aplicable al discurso de la novela, pues es realmente el resultado de un proceso lingüístico, además de un proceso creativo literario.

Insistimos en este punto porque es una de las convenciones metodológicas más polémicas, y justificamos nuestro modelo con la distinción de tres aspectos porque el discurso frente a los otros dos, que pueden presentarse en un resumen, es lingüísticamente inmutable; la historia se distingue del argumento por el orden (orden cronológico o lógico, impuesto por los motivos, frente a un orden textual, arbitrario).

Los tres componentes o aspectos que reconocemos (historia, argumento, discurso) no son admitidos, ni en su número ni en sus referencias, por todos los críticos y teóricos de la

literatura. Chatman distingue dos aspectos del texto narrativo, el *qué,* al que llamará *historia,* y el *cómo,* al que llamará *discurso,* (1978 = 1990: 11). Según esto, con el término «discurso» hace referencia Chatman al argumento y al discurso. La cuestión de los nombres y la clasificación que se haga con ellos es convencional, por la sencilla razón de que el texto de la novela, como ya hemos advertido varias veces, no presenta unidades discretas.

Nos parece más útil para los análisis distinguir los tres aspectos: historia, argumento y discurso, por varias razones. Tanto la historia como el argumento pueden explicarse mediante palabras del crítico en un resumen que ordena los motivos cronológicamente, o en un resumen que sigue el orden en que se presentan en la obra y aclara si hay repeticiones, latencias, comienzo *in medias res,* blancos, etc. en las secuencias de los motivos: el criterio para oponer historia y argumento es fundamentalmente el orden, la disposición. Por el contrario, el discurso está constituido por las palabras del autor, no admite resumen, aunque sí puede admitir análisis, descripciones y explicaciones; historia y argumento denotan ambos la materia del relato, y se oponen solamente por el orden; el discurso se refiere a la forma lingüística. Está claro que las palabras del discurso crean también la historia y el argumento, pero no entran en serie con esos conceptos. El discurso entra en oposición con otros términos y es homónimo de enunciado entendido como el producto o el resultado de una actividad, de un proceso de expresión lingüística, que es la enunciación.

Cuando Chatman estudia el personaje dice que «sería el último en sugerir que las palabras que manifiestan al personaje en la narrativa verbal son menos dignas de ser estudiadas que otras partes de la composición narrativa, sólo afirmo que son separables y que la trama y el personaje se pueden memorizar independientemente (Id.: 127). Estas razones aducidas para señalar el ser literario del personaje son válidas también para diferenciar el argumento y el discurso. Baste pensar que una novela puede prestar al cine, por ejemplo, la historia, (una novela y una película pueden contar los mismos motivos disponiéndolos en un orden diferente) y también la historia y el argumento conjuntamente (cuentan lo mismo y en el mismo orden), pero no el discurso, que en la novela son palabras y en

el cine son imágenes. Los tres aspectos son, por tanto, reconocibles teóricamente y pueden ser estudiados de modo independiente.

Desde Aristóteles se han realizado estudios del conjunto del relato (macroestructurales) siguiendo las vicisitudes del personaje principal, y según le vaya bien o mal se ha hablado de tramas afortunadas y desafortunadas, tanto en referencia a la narración, como el drama. El carácter bueno, malo o noble de los personajes lo pone Aristóteles en relación con el final feliz o desgraciado de la trama para explicar el asentimiento del público: una trama en la que un personaje malvado termine bien, desagrada, y lo mismo ocurre si un personaje bueno termina mal, pero cuando un personaje noble (con aspectos buenos y malos, humano) sufre, el público se conmueve.

N. Frye propone otros medios de análisis macroestructurales, uno de ellos basado en el «poder» del personaje: si es todopoderoso, da lugar a un relato «mítico», si es humano pero maravillosos, da lugar a una trama «romántica»; si el personaje tiene los poderes de un hombre, puede ser noble y origina una trama «supra-mimética», puede ser igual en todo y da lugar a una trama infra-mimética, y si es menos suscita una trama «irónica». Estas categorías concurren con otras que dan complejidad a la obra: el héroe puede ser trágico (desterrado de la sociedad), o cómico (integrado en la sociedad), ingenuo o sofisticado, lastimoso o temible... la combinación de categorías origina tramas complejas.

También afronta directamente Frye la tipología de la trama, sin relacionarla necesariamente con el personaje y sus modos de presentación, y propone una clasificación en cuatro tipos o *mythoi,* comedia, romance, tragedia y sátira-ironía, y cada uno se subdividiría en seis fases según su cercanía a los mitos, de modo que habría hasta veinticuatro categorías narrativas, más amplias que los géneros literarios, con los que se combinan, dando lugar a novelas trágicas, cómicas, románticas, satírico-irónicas, y lo mismo podría hacerse con las obras dramáticas (Frye, 1977).

Esta taxonomía es, sin duda, arbitraria y convencional, como lo es la propuesta por R. Crane que señala la posibilidad

de tres tipos de tramas: de acción, de personaje y de pensamiento. Las tramas de acción implican un cambio de la situación en que está el personaje: las de personajes suponen un cambio en su carácter moral, y las de pensamiento cuentan un cambio en el modo de pensar y en los sentimientos (Crane, 1957).

N. Friedman intenta hacer también un estudio macroestructural del relato y propone una taxonomía en la que añade a las distinciones de Aristóteles sobre el personaje, otras distinciones que le permiten señalar hasta catorce tipos de tramas: de admiración (cambio a mejor), de maduración, de aprendizaje, etc.

Las taxonomías del argumento o trama propuestas por los estructuralistas se basan no en los contenidos, como las anteriores, sino en las formas y en sus funciones. Propp, aparte del concepto de función y de personaje (que analizaremos entre las unidades sintácticas) señala una macroestructura general de los cuentos maravillosos constituida por treinta y una funciones que siguen siempre el mismo orden. Inicia así la tesis de que puede haber grupos de narraciones cuyas recurrencias y cuyo orden responda al mismo esquema. Todorov confirma la tesis en sus análisis sobre el conjunto de los relatos del *Decameron* (Todorov, 1973). Bremond llegará a afirmar que toda narración puede analizarse macroestructuralmente mediante la segmentación en elementos micronarrativos que se repiten y que suelen tener un carácter general: «engaño», «contrato», etc, correspondientes a actividades repetidas también en la vida (Bremond, 1966).

Chatman apunta, creemos que con razón, que los conceptos generales a que se reducen las unidades de los relatos, a fin de conseguir verlos como elementos constantes, no explican nada precisamente por su generalidad: son tan amplios que no descubren los rasgos específicos, y además están en relación con una determinada forma de entender la cultura: «la caracterización de la trama en macroestructuras y tipologías depende de la comprensión de los códigos culturales y su interacción con los códigos artísticos y literarios y los códigos de la vida cotidiana» y son demasiados para que pueda lograrse cierta seguridad: «la noción de que todas las narraciones pueden agruparse con éxito según unas pocas formas del contenido de la trama me parece muy discutible» (Chatman, 1978).

En realidad todas las macroestructuras que se propongan de la historia (y su posible lógica) y del argumento (y su posible valor literario) son convencionales, pues son el efecto de considerar en primer término las acciones, o los personajes, y dentro de estos sus valores morales, su poder, las categorías de lo cómico o lo trágico, etc. Lo que sí conviene es buscar una coherencia con los conceptos que se manejen sobre las microunidades: los motivos, con sus acciones y situaciones, es decir, funcionalmente las funciones, los personajes o actantes, el cronotopo o articulación conjunta del tiempo y del espacio en cada relato.

A continuación vamos a repasar las unidades sintácticas y los problemas que se han planteado para describirlas y definirlas en los distintos modelos sintácticos que se han propuesto hasta ahora con mayor fortuna.

3.2. Historia de los modelos sintácticos

Son varias las teorías literarias que se han ocupado de la sintaxis del relato. La más destacada es la de los formalistas rusos, cuyas obras, conocidas en occidente treinta años después de ser publicadas en Rusia (entre 1920 y 1930 aproximadamente), alcanzaron un gran prestigio y una gran difusión; fueron aplicadas y continuadas en varias naciones europeas, y constituyeron el impulso decisivo para el desarrollo de una nueva ciencia, la narratología. Pero hay además otras escuelas cuyas interesantes aportaciones vamos a presentar también, aunque sea escuetamente, ya que algunos de sus conceptos básicos y la terminología que utilizaron fueron aceptados general o sectorialmente por la ciencia del relato, tal como hoy la conocemos. Y además suponen el eslabón entre el formalismo ruso y las poéticas y retóricas clásicas.

Vamos a tener en cuenta fundamentalmente cuatro escuelas, que aunque no lo sean en el sentido estricto del término, porque los investigadores que las componen no trabajaron conjuntamente en algunos casos, suelen considerarse en grupo, porque comparten presupuestos, se conocen entre sí y aceptan o discuten las teorías, o parte de ellas, de modo que dan un impulso a la investigación narratológica en la misma dirección.

Nos referiremos fundamentalmente a los autores más destacados y reseñaremos sus aportaciones más sobresalientes:

a) La escuela morfológica alemana
b) La morfología de la novela en Rusia
c) Los formalistas rusos
d) La escuela norteamericana

La narratología se ha ido configurando a lo largo de este siglo, particularmente en la segunda mitad, ya que hasta entonces, y debido a circunstancias históricas europeas (las guerras y las posguerras, con sus movimientos de gentes), los trabajos de los formalistas, principalmente los de Propp, no son conocidos en Occidente, y sólo después de su traducción al inglés se consideran, se discuten y se prolongan en otros estudios y aplicaciones. La escuela morfológica alemana tuvo escasa difusión en occidente, aunque sí fue conocida por los formalistas rusos, y la llamada escuela norteamericana no llegó a proponer modelos completos, sino que hizo más bien observaciones sobre algunos aspectos parciales y definió o llamó la atención sobre algunos conceptos narratológicos interesantes, como por ejemplo, el punto de vista, los modos de presentación o el narrador. En algunos puntos se solapan las teorías de unos y otros, sin que pueda hablarse de una relación o de una influencia directa, pues trabajando en forma independiente coinciden en afrontar en algunos casos los mismos hechos y problematizarlos. Esto ha dado lugar a nomenclaturas diferentes, cuyas correspondencias trataremos de advertir, cuando sea posible y conveniente, según ya hemos anunciado.

3.2.1. La escuela morfológica alemana

Generalmente se dice que fue Propp quien inició los análisis formalistas del relato que han llevado a una teoría general de la novela y de la narración, pero creemos que resulta indispensable contar con las teorías de la escuela morfológica alemana para entender el planteamiento de los problemas realizado por Propp y por los formalistas rusos anteriores a él, ya que algunos de los críticos alemanes de esa escuela son los que

realmente dan los primeros pasos en esa dirección y resultaría extraño en la historia de la ciencia que surgiesen, sin precedentes, los temas que desarrollan los formalistas. También será necesario tener en cuenta las vinculaciones de los formalistas, en el estudio de los cuentos tradicionales, con la escuela histórico comparatista, que hemos presentado en el capítulo primero.

Por otra parte, los estudios epistemológicos que había desarrollado la *Kuntswissenschaft*, y más concretamente las aplicaciones posibles, aunque nunca precisadas, en una *Literaturwissenschaft*, sirven de marco de seguridad en la investigación para la escuela morfológica alemana y le dan el respaldo filosófico necesario, junto con los conceptos y los métodos de análisis de la retórica clásica, que no resultarán, ni mucho menos, incompatibles para construir una teoría que explique las formas y los contenidos del relato y a la vez descubra las causas de la aparición y desarrollo del cuento y de la novela en la historia de la literatura occidental. Estos estudios no se enfocan desde una teoría de la literatura, sino que los realizan filólogos clásicos o modernos, historicistas y comparatistas, al interpretar las formas históricas de los relatos en sus investigaciones sobre la historia de la literatura de un país o de una época y al comparar las formas narrativas de una cultura con otras. No son, por tanto, el resultado de un planteamiento teórico, sino que surgen en la práctica de los análisis textuales e históricos.

La retórica clásica había formulado con precisión algunos conceptos que, según vamos a comprobar, siguen siendo válidos en la narratología actual. Aristóteles concibe la *narratio* como un «ars» cuya finalidad fundamental consiste en la administración proporcionada de las acciones y su distribución en un orden y un ritmo adecuados a la naturaleza del asunto, o del auditorio. Esto lo dice en la *Retórica*. En la *Poética* la fábula será definida como la ordenación de las acciones: las acciones, que son neutras en sí mismas, se convierten en fábula mediante un *ars*.

Quintiliano cree que la finalidad de la *narratio* como proceso no es sólo expositiva, sino persuasivo-emotiva, ya que «no mira únicamente a enterar al juez sino mucho más a que sienta como queremos y así no haya que informarle sino sólo mover

en él algún afecto» (*Institutio* IV, II, 20-21). En la misma *Intitutio IV* declara Quintilianoi que el orden de la *narratio* no tiene que ser el de los hechos. Hay un orden de las acciones, el *ordo naturalis*, y un orden de exposición retórica o *narratio*, que puede alterarlo en un *ordo artificialis*. Estos conceptos clásicos, formulados fundamentalmente en relación con los recursos retóricos, van a ser discutidos en este siglo por teóricos alemanes en referencia a la narración literaria, la novela y el cuento.

El filólogo clásico Otmar Schissel publica en 1912 una especie de manifiesto programático en el que, como punto de partida, criticará dos teorías: la *poética normativa* tradicional, que valoraba la obra literaria de acuerdo con unos principios formulados idealmente (poética idealista), y la *crítica psicológica*, inaugurada en 1900 por Freud, con sus primeras obras sobre la interpretación de los sueños que permitieron acceder al mundo del inconsciente humano y proponer una explicación de las causas de determinadas formas de escritura, de composición o de disposición textual, que relacionaron frecuentemente la persona del autor con sus obras.

Schissel advierte que uno y otro método de análisis, el tradicional y el psicológico, no alcanzan realmente conocimientos sobre la literatura como un arte específico, sino sobre unos modelos ideales que sirven de canon, o sobre el autor de la obra y, de la misma manera que la historia literaria, se quedan fuera de la obra, sin acceder a los valores propiamente literarios.

Buscando un modo de acceso directo a la obra, que permita conocerla en su ser específicamente literario, Schissel propone la que él llama una *poética retórica*, cuyo objeto inmediato son los recursos retóricos y su uso en obras particulares, en géneros literarios concretos y en todo el campo del discurso.

Acepta Schissel algunos conceptos formulados en la retórica clásica, como los de *dispositio* y *compositio*, y propone, a partir de ellos, unas explicaciones formales para la novela, iniciando así la morfología narrativa, que abre el camino para la narratología actual. El distinguir entre *dispositio* y *compositio*, los motivos dejan de ser considerados elementos temáticos y pasan a ser considerados como elementos de elaboración. Las normas de composición entran en el estudio formal y el orden

ofrece un criterio para diferenciar historia y argumento: la noción de historia como material y la de argumento como construcción resultarán básicas en la narratología.

Hay que señalar que, como ya advirtió Lausberg, los autores de la escuela morfológica alemana alteraron parcialmente el valor referencial de los términos *dispositio/compositio,* que en la retórica antigua se referían al ordenamiento de los motivos encontrados por la *inventio,* y a la estructuración sintáctica de los enunciados, respectivamente. Para Schissel, la disposición pasa a ser el orden «lógico» de los acontecimientos, mientras que la composición es la estructuración «artística» de la materia narrativa. Ésta se organiza en cada relato en un esquema arquitectónico, que puede adoptar la forma de una gradación, de una concentración, una simetría, una contraposición de elementos, etc; la composición se sobrepone a la materia, pues tiene un carácter meramente formal, retórico.

La poética morfológica mantendrá la idea de separación de fondo y forma como uno de sus principios fundamentales: el fondo está constituido por la materia bruta, la forma actúa como principio ordenador sobrepuesto. Esta tesis será una de las que diferencien la escuela morfológica alemana de las posiciones generales adoptadas por los formalistas rusos, para los que la literariedad se encuentra tanto en la forma como en el fondo de la obra literaria.

Para los narratólogos alemanes, la forma es el conjunto de los recursos retóricos, pero es irrelevante estéticamente, ya que la verdadera poesía transciende el análisis formal: éste descubre las formas arquitectónicas, las unidades y las relaciones «esquemáticas», de la literatura, pero no llega a explicar su ser estético, sus valores. Schissel desarrolla esta tesis contraponiendo la irrelevancia estética de la forma y el valor estético del contenido: «mientras la retórica representa el arte de la forma, en la poesía el centro de gravedad está constituido por el contenido. La forma, incluso la más extensa, es poéticamente irrelevante» (apud, Doležel, 1990: 158 y ss.). La forma es una especie de esqueleto necesario de la estructura poética, un esquema abstracto, estéticamente vacío; y sólo el contenido, los temas originales y espontáneos, constituyen los valores estéticos de la obra narrativa y en general de la obra literaria.

La composición, o conjunto de los motivos, resulta funda-

mental en el relato, ya que se atiene a principios organizativos universales y a la vez, en su concreción en una obra, es capaz de lograr un estilo individual que la caracterice.

La poética narrativa tiene como objeto inmediato de estudio los esquemas macroestructurales o arquitectónicos, es decir, la composición de la obra narrativa, y, sólo de un modo complementario, atiende a los recursos retóricos del discurso, que pueden tener mayor interés para otros géneros literarios, como el poema.

Schissel propone una taxonomía de las formas macroestructurales del relato partiendo de dos modelos básicos: la simetría y la gradación, es decir, la repetición en un orden y la intensificación.

Los elementos situados en un esquema simétrico se caracterizan porque mantienen un equilibrio, mientras que los elementos que forman un esquema gradual se ordenan según su importancia en el texto. La simetría tiene dos variantes, el *paralelismo* y la *contraposición*. Por su parte, la gradación puede ser *concéntrica* y *analítica*, según el elemento principal se sitúe en el centro del esquema o al final.

La retórica clásica conocía dos esquemas compositivos fundamentales: el llamado *ordo naturalis*, que se corresponde con el orden cronológico de los acontecimientos constitutivos de la historia y que llevado al texto coincidiría con lo que más tarde denominará R. Barthes el «grado cero», y el *ordo artificialis*, o *narratio more homerico*, en el que la historia no empieza en el texto por el principio, sino *in medias res*.

Generalmente las unidades que se habían estudiado para establecer los tipos compositivos clásicos eran solamente las de *acción*, aunque organizadas sobre el esquema de la trayectoria vital del personaje; los narratólogos alemanes van a proponer sus esquemas estudiando dos de los constituyentes de la estructura narrativa, la *acción* y los *personajes agentes (dramatis personae)*, como hará también Propp en su *Morfología del cuento ruso*.

El conjunto de los personajes de un relato, al igual que los motivos de la historia, constituye un sistema compositivo formalmente ordenado. El germanista Bernard Seuffert descubre en algunos de sus análisis de novelas, y también de dramas clásicos, que los personajes forman esquemas paralelos o con-

trapuestos, y en sus relaciones y en sus conjuntos no siguen las leyes naturales sino «leyes compositivas» que afectan a la totalidad de la narración. La *composición*, pues, afecta a las acciones y también a otras unidades, como los personajes (1909-11).

Schissel, al analizar las estructuraciones de la acción en forma de esquemas especiales en sus estudios sobre la novela clásica, encuentra dos técnicas narrativas básicas: la forma de *anillo* y la forma de *marco* (Schissel, 1910) y explica, por ejemplo, cómo una secuencia de relatos autónomos se convierte en una novela única siguiendo un esquema de tipo simétrico, como un anillo: la materia puede ser un viaje y su vuelta, que da lugar a una composición en forma simétrica, situando las distintas anécdotas y los diferentes parajes por donde se realiza el viaje de ida, repetidos en orden inverso simétricamente en el viaje de vuelta.

Sabemos que algo semejante ocurre en el nacimiento de la novela española donde se utilizó, como principio estructurador, un viaje, de tipo geográfico, con desplazamientos físicos, con ida y vuelta, por ejemplo en el *Quijote*, repetido por tres veces con amplitud diferente, o un viaje vertical en la sociedad, cuando un personaje, sin desplazarse físicamente, recorre diversas capas sociales cambiando de dueño, y utiliza como esquema sintáctico de referencias la misma estructura social de clases que va atravesando con su presencia y su crítica, como, hace, por ejemplo, en el *Lazarillo*.

Las teorías y los análisis de Schissel y Seuffert constituyeron el comienzo de la narratología y sirven de puente entre la retórica clásica y el formalismo ruso, aunque se limitan a analizar la distribución sintáctica de dos elementos, las acciones y los personajes, con grados de atención distintos, y no tienen en cuenta las otras unidades estructurantes, el tiempo y el espacio, a no ser en relación con las anteriores. En ningún caso tienen en cuenta la posibilidad de que un cronotopo especial adquiera autonomía en la organización de la macroestructura del relato.

La figura más destacada de la escuela morfológica alemana, por lo que se refiere a la sistematización de las ideas y a la propuesta de un modelo completo de análisis para la novela, es Wilhelm Dibelius. En sus principales obras analiza la novela inglesa (Dibelius 1910; 1926), aunque sus conclusiones resultan

válidas para la novela en general y constituyen una teoría narratológica bastante completa sobre el componente sintáctico.

El modelo de Dibelius tiene en cuenta también algunos valores semánticos, puesto que interpreta las relaciones entre las unidades y además constituye un intento de combinar teoría narrativa e historia ya que, a partir de los estudios sobre algunas novelas particulares y algunos autores concretos, logra Dibelius advertir algunas tendencias evolutivas generales de la novela inglesa.

En sus análisis de los personajes de la novela, propone Dibelius diferenciar el «papel» y el «personaje», es decir, distingue ya las categorías que más adelante, Greimas, siguiendo la nomenclatura de la sintaxis estructural, llamará «actante» y «personaje». Es interesante la distinción porque inicia la posibilidad de establecer invariantes funcionales no sólo respecto de las acciones *(funciones)*, sino también en los personajes *(papeles)*.

Dibelius propone una hipótesis genética de la novela muy sugerente: el autor desde una *concepción*, o visión general, comienza a construir la novela con una *idea global* que luego llevará a la práctica del discurso mediante la *ejecución*. Después de elegir el motivo sobre el que articulará la acción, el autor distribuirá los papeles (roles) de acuerdo con unas técnicas diversas orientadas hacia una determinada dirección y terminará con un *modo de presentación*, es decir, un discurso, que adoptará un tono determinado: serio, irónico, sarcástico, etc.

Este esquema genético que explica cómo se hace una novela partiendo de una idea que se realiza en fases progresivas de desarrollo en el texto, sirve a la vez de modelo de análisis para cualquier novela ya realizada, que responderá a todas las fases o sólo a una parte, con el uso particular que haga de las categorías narrativas. El análisis seguirá el camino inverso al proceso creativo, y la novela pasa a ser considerada el elemento intersubjetivo de la relación autor-lector. El modelo de análisis general en la propuesta de Dibelius considera varias posibilidades y alternativas en cada uno de los pasos sucesivos:

I. *Plano general*
   1. Tipo de novela (aventuras, psicológica...)

2. Motivo de construcción (un viaje, el amor, la educación)
3. Motivos de la acción (anécdotas)

II. *Ejecución* (A)
1. Distribución de roles (héroe, antagonista, ayudante, etc.)
2. Personajes
3. Caracterización (directa, indirecta)
4. Descripción física

III. *Dirección de la acción*
1. Comienzo, climax, final, paradas (puntos cero, en blanco, etc.)

IV. *Ejecución* (B)
1. Modo de presentación (objetivo, subjetivo)
2. Forma narrativa (primera persona, narrador en tercera, cartas, diario, etc.)

V. *Concepción*
1. Sátira de formas de enseñanza
2. Modo patético, trágico, cómico, humorístico...
3. Sentimiento de la naturaleza

Es un esquema que presenta algunas repeticiones y alguna incoherencia, según advierte Doležel, pero es el primer intento de lograr un modelo general de análisis respaldado por una teoría y por una descripción de la arquitectura de una novela, que se basa en la inducción de las fases de un proceso creativo. Resulta útil, según lo demuestra la aplicación que Dibelius ha hecho sobre un *corpus* amplio de novelas inglesas, y ha permitido señalar los procedimientos y los recursos compositivos más destacados, por su repetición en muchos relatos, a lo largo de la historia.

Las categorías estructurales de la narración están modificadas por *transformaciones* que en la novela inglesa parten de formas iniciales, que son fundamentalmente dos: la novela de aventuras (Defoe, Fielding) y la novela psicológica (Richardson), es decir, en la historia se desarrollan en principio las dos

posibilidades más extremas entre las que puede oscilar un relato de acciones humanas, las exteriores y las interiores, o lo que es lo mismo, ponen énfasis en las acciones y su secuencia o en los personajes y sus cambios. De estos dos tipos irreductibles y básicos surgirán por combinaciones en grado diverso otros tipos de novela, que reciben nombres como el de novela gótica, la ideológica, o la novela que sintetiza a los dos modos, etc.

Las categorías estructurales se modifican y dan lugar a nuevas especificaciones. Por ejemplo, la novela sentimental está construida en torno al motivo del «amor», que puede ser el de una heroína por un héroe, manifestado por diversas acciones y vicisitudes exteriores o puede ser el amor *per se*, vivido interiormente y analizado por sus movimientos afectivos. En la categoría de los personajes pueden presentarse diversidad de tipos para desempeñar un mismo papel, por ejemplo, W. Scott suele presentar la figura del héroe como un mendigo, un loco, un gitano; Dickens introduce un cambio sustancial en los espacios, pues sitúa a sus personajes en un paisaje urbano, el de Londres, como hará nuestro Pérez Galdós al elegir como marco para sus relatos el Madrid de su tiempo y extraer del entorno tipos contemporáneos, frente a la actitud de la novela romántica que se sitúa en espacios exóticos y alejados en el tiempo, mediante imaginarios orientales, medievales, etc. Las variantes no afectan a la funcionalidad que desempeñan en el relato y cualquiera de los tipos, bajo las formas que adopten en cada uno de los relatos, según las preferencias de sus autores, puede desempeñar el mismo papel. Esto significa que bajo anécdotas y personajes o ambientes muy diversos, pueden reconocerse funciones idénticas, invariantes respecto a su valor funcional en el relato, es decir, el mismo principio que inspirará a Propp para determinar las funciones.

El modelo de Dibelius, que aclara multitud de aspectos de la novela, parece, no obstante, efecto de una actitud descriptiva más que una posición interpretativa que lleve a la propuesta de invariantes, inicio de un enfoque general, científico, en la narratología. Está claro que es un modelo que abre posibilidades para un enfoque general, pues empiezan a señalarse los aspectos funcionales de las unidades y también se reconocen las mismas unidades constantes en distintos relatos.

La crítica que puede hacerse a este modo de proceder es la misma que se ha hecho a propósito de las teorías de Propp, y que veremos más adelante.

Dibelius intentó conseguir un sistema universal de roles, pero se limitó a los que presentaba un *corpus*, como hará también Propp, cuyas «invariantes» son extraídas de un conjunto limitado de cuentos y, por tanto, en principio son válidas en ese conjunto. El *corpus* de cien cuentos rusos tradicionales responde a ese modelo de invariantes, pero cuando otros investigadores intentaron encontrar las invariantes o el esquema general en otros relatos o conjuntos de cuentos, dándole un valor universal, se comprobó que no era así, pues no todos los relatos respondían en su estructuración a ese modelo, que no resulta, por tanto, universal.

El método seguido, que *grosso modo* es el inductivo, tanto por Dibelius como por Propp, en principio llega a enunciados generales sólo en referencia al *corpus* analizado. El problema está en cómo alcanzar leyes universales, como parecía exigir la teoría de la ciencia, y esto no está resuelto ni se va a resolver. El paso de lo particular, aunque sea numéricamente amplio, a lo general no está nunca justificado epistemológicamente, pero el método inductivo no tiene otro modo de proceder y cuando da como generales sus afirmaciones lo hace basándose en la hipótesis de que todos los objetos de un mismo género son iguales: si se comprueba en cien cuentos que tiene una determinada estructura, se generaliza a todos los cuentos, porque el conjunto elegido como *corpus* de investigación es amplio y representativo de una clase, con lo que hay una especie de petición de principio: se toma un conjunto de relatos representativos de una clase, se analizan y las conclusiones son válidas para los relatos de esa clase. Sin embargo, si la muestra elegida no recoge más que un tipo, se podrá sospechar que las leyes que se induzcan serán válidas para ese tipo y quizá no para otro. Las leyes de Propp puede aplicarse a los cuentos tradicionales, pero quizá no resulten adecuadas para los cuentos de autor, y efectivamente esto es lo que se ha comprobado.

Con todo, y reconociendo la limitación que pueden tener las investigaciones, la definición de algunas de las categorías, como los «esquemas de composición» (Schissel), o los «papeles» (Dibelius), adelantan el concepto de «invariantes» y supone un

avance notable en el conocimiento de la novela y del relato en general y pueden admitir matices, rectificaciones y hasta negaciones en el análisis de otros relatos, sin que pierdan su valor como esquemas referenciales.

3.2.2. *La morfología de la novela en Rusia*

Los rusos conocen y prolongan las ideas de la escuela alemana; mantienen algunas coincidencias, por ejemplo la estima artística de los medios retóricos, y también tienen algunas divergencias muy notables, p.e. los alemanes afirman que la forma es irrelevante, los rusos, por el contrario, consideran a la forma como razón fundamental del efecto estético, aunque es preciso recordar que el concepto de forma de los formalistas rusos no coincide con la que se deduce de la oposición fondo-forma que mantienen los alemanes. El concepto de «forma» en el Formalismo ruso no es sólo formalista.

La *composición,* que tanto relieve alcanza en la escuela alemana no lo tiene con los formalistas, aunque es tenida en cuenta por otros autores rusos, que vamos a presentar antes de exponer las teorías de los formalistas, a las que sirven de puente.

El principal representante ruso de la morfología compositiva es M. A. Petrovski. Desde la perspectiva compositiva hace en 1921 un análisis formal del cuento de Maupassant, *En voyage.* El cuento tiene una composición que puede ser descrita con conceptos tradicionales (episodios, pasajes, etc.), pero también responde a los principales conceptos y categorías del modelo de Dibelius. En 1925 estudia con la misma metodología un cuento de Puskin, *El disparo,* en el que divide la historia narrativa en *construcción* (aspectos descriptivo) y *función,* con un sentido muy próximo al que formulará Propp sobre el criterio de la importancia que tiene en el relato.

En estos análisis advierte Petrovski algunos recursos sintácticos muy interesantes, por ejemplo, que el texto alterna pasajes estáticos *(descriptio)* y pasajes dinámicos *(narratio),* según se detenga el discurso en descripciones de objetos o bien avance para seguir los cambios y movimientos de los personajes; señala también la oposición textual entre *dispositio* y *compositio* y

la conexión en este cuento de Puskin con la presencia de un narrador en primera persona y lo que es más relevante, advierte en la forma dos aspectos, la *construcción*, que puede describirse, pues está objetivada en el texto, y la *función* que se refiere al valor de los elementos dentro de la narración, y que es objeto de una interpretación por parte del lector crítico. Nos parece altamente interesante esta distinción, porque puede servir de criterio para señalar límites entre el análisis sintáctico, formal, y la interpretación semántica de las mismas unidades sintácticas, y además avala el esquema de análisis semiótico que seguimos.

En 1827 edita Petrovski en la revista *Ars poetica* un artículo titulado «Morfología de la novela» (cuya traducción inglesa no se realiza hasta 1987), donde propone un modelo de análisis limitado a la oposición *disposición / composición*, prescindiendo de otros conceptos que había utilizado en el análisis de los cuentos. La composición narrativa se caracteriza por la progresión, tal como la había diseñado Aristóteles: «conflicto-nudo-desenlace», y sigue una serie de principios a través de cuya aplicación se va convirtiendo en disposición: un particular punto de vista y un determinado modo narrativo darán estilo particular a la novela. De nuevo advertimos que esta distinción constituye una posible base para diferenciar los aspectos sintáctico y semántico del relato.

En líneas generales y para medir el alcance de las aportaciones de Petrovski al estudio de la novela, podemos decir que analiza las formas y su distribución (sintaxis), y llega a esbozar una interpretación, en la que pueden fundamentarse los criterios de una semántica narrativa, pero no alcanza lo que puede ser decididamente el nivel semántico.

Paralelo en el tiempo, y a veces adelantándose a Petrovski en la línea de la morfología compositiva, destaca la figura y la obra de A. A. Reformatski. Su *Ensayo sobre el análisis de la composición de la novela*, de 1922, sigue también el modelo de Dibelius para buscar un esquema de morfología narrativa. A diferencia del autor alemán, Reformatski lo hace centrándose en el texto, sin abordar problemas de la génesis de las obras, que justificaba un enlace de la teoría morfológica con la historia literaria y procura un planteamiento teórico de los proble-

mas, pues su principal propósito consistía en formular los principios generales de la narratividad.

Como Petrovski, señala Reformatski una distinción entre las categorías estructurales y las categorías funcionales. Entre las estructurales incluye una amplia gama de constituyentes narrativos (la *descriptio*, la *narratio*, los modos narrativos, en primera persona, en tercera, etc); matiza con gran detalle el concepto de *compositio*, que define como la «organización artificial» no cronológica del «tempo narrativo», oponiéndolo al de *dispositio*, que es una organización cronológica, y establece así un precedente directo del concepto de «argumento» *(sjuzet)*, que luego desarrollarán los formalistas, principalmente Tomachevski.

Y como claro precedente de las teorías de Tynianov, consideramos el concepto que propone Reformatski de «dominante», al que sitúa como fundamento de la tipología narrativa. Hay obras cuya dominante es la acción, pero hay otras posibilidades de organización de los relatos: la melodía y el ritmo, o el ritmo semántico pueden organizar una obra narrativa y actuar, por tanto, como «dominantes». La tesis de una dominante compositiva alcanzará gran relieve en sus desarrollos posteriores, tanto en sus aplicaciones a la teoría de la novela como en los estudios y análisis de los poemas.

3.2.3. Los formalistas rusos

El autor más destacado en la historia de la narratología es Propp, pues con él se inicia esta ciencia, pero no es el único, pues hay algunos teóricos en el grupo de los formalistas que dedicaron algunas reflexiones a la novela y al relato en general, principalmente Eichenbaum, Tynianov, Sklovski y Tomachevski.

Eichenbaum destaca tres aspectos que han de considerarse en una morfología de la narración:

a) la diferencia entre historia (tema) y argumento (fábula);
b) el descubrimiento de recursos específicos de la historia, que tienen valor literario, con lo que los recursos litera-

rios no se consideran limitados a los retóricos, como sostenían los alemanes, y

c) puede haber novelas sin historia, pues hay otros principios constructores: no todos los relatos van a reconocer esa división tradicional de motivos de una disposición ordenados en una composición.

Tiene muy en cuenta también Eichenbaum la aportación del discurso a la configuración global del cuento y hace un interesante estudio sobre *El capote,* de Gogol, donde muestra el artificio que la historia y el argumento de un relato adquieren cuando la figura del narrador se interpone entre la historia y el lector, modalizándola con observaciones y mediatizándola con procedimientos que producen efectos cómicos, ridículos, patéticos, etc. (Eichenbaum, 1970). El sentido literario (valores semánticos del texto) se construye a partir de la figura del narrador, según defenderemos en nuestro esquema.

Tomachevski dedica en su *Teoría de la literatura* (Leningrado, 1928) el capítulo tercero, que titula «Temática», a la construcción de la «trama» y al problema de los géneros literarios. La trama se refiere totalmente a la narración, y de los géneros literarios dedica el tercer epígrafe a los narrativos. Precisamente Todorov incluye en su antología *(Teoría de la literatura de los formalistas rusos)* ese capítulo, que resulta por ello el más conocido.

Considera Tomachevski que el tema de la novela constituye una unidad compuesta por pequeños elementos, dispuestos en una relación determinada, que puede ser un nexo causal-temporal, dando lugar a la fábula, o bien sin ningún nexo causal interno, en cuyo caso la narración carece de fábula.

La *fábula* es el conjunto de los acontecimientos con sus relaciones internas. Su desarrollo se efectúa mediante la participación de personajes ligados entre sí por intereses y relaciones diversas, que en cada momento constituyen una *situación.* La fábula va desarrollándose mediante el paso de una situación a otra, bien sea por la aparición de un nuevo personaje o por la desaparición de alguno de los antiguos, o bien por el cambio de relaciones entre los mismos, cuando uno de ellos cambia de actitud.

La novela se compone de una serie de acontecimientos que

tienen un principio y un fin, pero esto no basta, hay que distribuirlos en un orden, darles una disposición y convertirlos así en una combinación literaria. Esta distribución es lo que se llama trama *(zjujet).*

El concepto de trama es muy complejo. Para analizarlo hay que dividirlo en partes, «descomponerlo en unidades narrativas más pequeñas que se disponen a lo largo de la narración» (Tomachevski, 1982: 185).

Las partes últimas a que se llega, las que no son descomponibles, se denominan «motivos». Advierte Tomachevski que este término «motivo» fue utilizado por la poética histórica en el estudio comparativo de las tramas, donde «motivo» es una unidad temática que se repite en varias obras, y no se exige que sea indivisible en otras unidades, por lo que, más que motivos indivisibles, son motivos indivisos en la narrativa tradicional. La poética histórica señaló simplemente la repetición de determinados conjuntos o motivos, la poética funcionalista señalará su carácter de «invariantes» y su unidad estructural y funcional.

Desde esta advertencia de Tomachevski hay que ver con precaución los antecedentes que se han señalado al concepto de «motivo». Efectivamente suele decirse que J. Bédier, por su obra *Les Fabliaux* (1893), es un precedente de los formalistas, pero los «motivos» que identifica, desde una concepción histórico atomista, no equivalen al «motivo» definido por Tomachevski. Lo mismo podemos decir de A. N. Veselovski, quien en su obra incompleta, *Poética de las tramas* (1913), opone por primera vez el motivo a la trama, a la que considera un conjunto de diversos motivos, sin llegar a precisar que la indivisibilidad es la nota específica, como dirá Tomachevski.

Tomachevski denomina «fabula/trama» el par de oposición del conjunto de los motivos, y las define respectivamente: la fábula es el conjunto de motivos en una relación lógica causal-temporal, mientras que la «trama» es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión y relación en que se presentan en la obra. Recordamos que los conceptos de composición y disposición de la escuela morfológica alemana responden a unas definiciones muy próximas.

Sorprenden un tanto las afirmaciones de Tomachevski referidas al paso de la fábula a la trama: «La introducción de motivos en el horizonte del lector» de un modo especial para

conseguir determinados efectos, es lo que hace que la trama sea una construcción enteramente literaria. Mientras la fábula puede ser un hecho realmente sucedido, es decir, no inventado por el autor, la trama es enteramente literaria, pues la distribución de los motivos en ella se hace para atraer de una forma determinada la atención y mantener el interés del lector, es decir, hoy diríamos que entran de lleno en el proceso de comunicación literaria, como estrategias para captar la atención de los lectores. No obstante sabemos que la trama es un hecho de narración, no de discurso, y puede manifestarse no literariamente, en un discurso fílmico, por ejemplo.

Los motivos son de dos clases, los *libres*, que pueden ser eliminados sin que cambie la fábula, y los *ligados* que no pueden ser eliminados sin que cambie la fábula. Los motivos libres tienen un gran relive en la trama y pueden desempeñar una función dominante, ya que incluso puede haber tramas sin fábula, compuestas sólo de motivos libres. Igualmente se pueden distinguir los motivos *estáticos*, que no hacen avanzar la acción, y los motivos *dinámicos*, que hacen avanzar la acción y que se corresponderán con los modos discursivos de descripción y de narracion respectivamente.

El proceso de construcción de una narración, una vez que se dispone de la fábula (los motivos), exige varios pasos, cuyo orden no es necesariamente el lógico, y son los siguientes:

1. Una exposición inicial, o introducción narrativa que presenta la situación de que se parte. No todas las novelas empiezan así, es frecuente un comienzo inesperado *(ex abrupto)*, y después de avanzada la narración se vuelve atrás para hacer una *exposición retardada* de la situación inicial, que se hace unas veces de forma directa, por boca del narrador, y otras veces en forma indirecta mediante alusiones de los mismos personajes o recuerdos que cuenta, mediante los cuales reconstruyen lo necesario para entender el punto de partida.
2. Los *desplazamientos temporales* que introducen un desorden en la secuencia cronológica a fin de conseguir una nueva ordenación basada en otros criterios, como el de importancia, y conseguir así modelos diversos de narración.

El lector adquiere gran relieve en la narración porque el narrador cuenta con su ignorancia y lo deja en suspenso en una actitud psíquica expectante y, por tanto, interesada, o bien cuenta con su memoria y le adelante motivos que más tarde le resultarán útiles para una lectura coherente del conjunto de la historia. Tomachevski utiliza los términos alemanes para referirse a las transposiciones: la *Vorgeschichte* es el aplazamiento de la exposición de un dato, que suele hacerse cuando aparece, por ejemplo, un nuevo personaje y se deja su descripción o su presentación para más adelante, por lo que el lector desconoce su funcionalidad, y con menor frecuencia, la *Nachgeschichte,* o adelantamiento de sucesos, que suele tener una forma establecida en la narrativa, por ejemplo, el sueño premonitorio que en la épica era casi motivo obligado, o por ejemplo, las intromisiones del narrador omnisciente cuando anuncia que tal personaje aparecerá más adelante, o cambiará su actitud actual, etc.

Muchas veces sólo al final se informa al lector de lo necesario para encajar ordenada y lógicamente los motivos, en este caso estamos ante un *desenlace regresivo,* que es relativamente frecuente en los cuentos y obliga al lector a reconsiderar sus interpretaciones de todo lo anterior. El desenlace es lo que da sentido y frecuentemente unidad al relato.

Los motivos de la fábula, e incluso los libres de la trama, pueden repetirse para darles así mayor relieve en ese orden estratégico cuyo objetivo es el lector. En este caso estamos ante relatos reiterativos o repetitivos, que subrayan la funcionalidad y la importancia de determinado motivo repitiéndolo en el discurso.

Sin duda el autor decisivo en la iniciación de la narratología actual es V. Propp. Su vinculación con la escuela alemana queda patente en su libro, *Morfología del cuento* (1928), varios de cuyos capítulos del principio y del final están encabezados por citas de Goethe, sobre actitudes epistemológicas. Esta obra, traducida al inglés treinta años después de su publicación, ha sido discutida por unos, seguida por otros, y está en la base de las teorías del formalismo francés y de toda la narratología europea y americana.

El propósito de Propp, según se advierte ya desde el título

Morfología del cuento, consistió en hacer un estudio de las formas invariantes de los cuentos tradicionales, y la primera frase del prefacio es toda una declaración en este sentido: «La palabra *morfología* significa el estudio de las formas». Propp señala como segunda fase de su estudio una clasificación de las formas, como se suele hacer en las ciencias naturales de carácter taxonómico, pues «una clasificación exacta es uno de los primeros pasos de la descripción científica» (Propp, 1971: 17).

Después de rechazar los métodos de estudio de los cuentos y las clasificaciones anteriores, se propone V. Propp analizarlos «a partir de las funciones de los personajes», puesto que representan los valores constantes, repetidos a través de variantes innumerables. Las funciones sustituirán a los «motivos» de Veselovski y a los «elementos» de Bédier. Por función entiende Propp «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (Propp, 1971: 32 y 33).

Las funciones se caracterizan positivamente porque son elementos *constantes* en la narración, a pesar de la variedad que puedan tener sus sujetos y a pesar de las diferentes formas en que puedan realizarse en cada relato concreto; son *limitadas* en su número y, en tercer lugar, la *sucesión* de las funciones es siempre *idéntica.* Estas tres condiciones se cumplen en los cuentos maravillosos rusos, «porque todos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura» (Propp, 1971: 35).

El número de funciones que pueden identificarse en este conjunto de cuentos tradicionales es de treinta y una; todas ellas se caracterizan porque se desprenden por necesidad lógica y estética de la anterior, y ninguna excluye a otra. Sus modos de relación son fundamentalmente tres: por parejas (prohibición-transgresión, interrogación-información, combate-victoria, etc.); por grupos: la fechoría, la petición de socorro, la reparación y la partida, que constituyen el nudo de la intriga, la prueba, la reacción y la recompensa, etc.; por último, algunas funciones son aisladas: partida, castigo, matrimonio.

Señala Propp que además de las funciones existen en el cuento otros elementos que tienen gran importancia, aunque no la tengan para el desarrollo de la intriga. Por ejemplo en la mayoría de los cuentos pueden identificarse sistemas de información que resultan extraordinarios por su variedad, que va

desde la omnisciencia de los personajes, lo que excluye a los informadores, a la presencia de personajes u objetos que informan, cuando la narración se hace desde visiones parciales.

Las funciones se reparten entre los personajes en relación a sus esferas de acción, que son siete:

1) la del Agresor, que comprende, la fechoría, la lucha contra el héroe, la persecución.
2) la del Donante que se orienta hacia la preparación de un objeto mágico y su donación al héroe.
3) la del Auxiliar, que suele encargarse del desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o de la carencia, el socorro en la persecución, la transfiguración del héroe.
4) la de la Princesa y su padre, concretadas en la petición de que el héroe realice las pruebas, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del verdadero, el matrimonio.
5) la del Mandatario, que sólo incluye el envío del héroe.
6) la del Héroe, al que corresponde la partida para efectuar la búsqueda, el encuentro y la relación con el donante, y por último el desenlace, el matrimonio.
7) la del Falso Héroe, partida para efectuar la búsqueda, reacción negativa ante el donante, y pretensiones engañosas.

La relación de los personajes con sus esferas de acción se presenta en tres modalidades: en algunos cuentos las esferas de acción se corresponden exactamente con los personajes, en otros un personaje ocupa varias esferas, en el tercer tipo una esfera de acción se divide entre varios personajes (Propp, 1971: 92-93).

La forma en que cada personaje aparece en el texto es típica: el agresor llega lateralmente y se muestra dos veces, una al principio, para agredir y otra al final para ser vencido. El donante aparece casualmente; el auxiliar mágico se introduce como un regalo; el mandatario, el héroe, el falso héroe y la princesa pertenecen a la situación inicial.

Aparte de su valor funcional en el relato, los personajes disponen de atributos innumerables y variados que proporcio-

nan a los diferentes cuentos su color y su belleza externa y además amplían sus posibilidades de transformación. Los atributos pueden ser estudiados, según el esquema de Propp, por tres vías: el aspecto y la nomenclatura, las particularidades de la entrada en escena, y su hábitat.

Propp denomina *secuencia* a cada uno de los desarrollos que partiendo de una fechoría o una carencia lleva a un desenlace. Un cuento puede comprender varias secuencias que pueden ordenarse una detrás de otra o pueden enlazarse de varias maneras. También pueden adoptar procedimientos particulares, como paralelismo, repeticiones, antítesis, etc.

Una secuencia puede aparecer después de que acaba la anterior, de forma yuxtapuesta o coordinada; una segunda secuencia puede introducirse también antes de que acabe la primera y dilatar su desenlace, de modo que queda incluida una en otra. Una secuencia puede ser intercalada en la primera y antes de que acabe la segunda puede introducirse otra, dándoles finales distintos o iguales, a dos el mismo y uno diferente, etc., logrando estructuras muy complejas.

En Norteamérica A. Dundes (1958) aplica con éxito el método de Propp al estudio y análisis de los cuentos amerindios, de tradición oral, e influido, sin duda, por la nomenclatura estructuralista y por la histórico-comparatista, propone denominar «motivemas» a las funciones.

Los formalistas franceses, principalmente Bremond, Todorov, Greimas y Genette, revisaron y ampliaron algunos de los conceptos de Propp y de los formalistas rusos al aplicarlos al análisis de cuentos de autor y matizaron algunos de ellos: las denominaciones de los actantes como héroe, princesa, víctima, traidor, etc., y la de las funciones, como prueba, viaje, concesión de un objeto mágico, etc., fueron sustituidas por otras en diversos grados de abstracción, como sujeto, objeto, ayudante, o como agente-paciente, mejora-degradación, etc.; sus ideas y sus propuestas metodológicas las expondremos al estudiar las diferentes unidades sintácticas en este mismo capítulo, pues son la base de la argumentación sobre ellas.

Además de la repercusión que tienen en Francia la teoría de los formalistas, hay que señalar otras teorías que a partir de

las traducciones al francés tienen hoy una gran difusión en toda la narratología actual.

En 1966 J. Kristeva publica un artículo «Le mont, le dialogue et le roman», en la revista *Critique*, en el que da a conocer aspectos de la teoría de Bajtín sobre la novela. Poco después, en 1970, se traduce al francés *La poética de Dostoievski* y *La obra de François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* y a partir de estas dos obras fundamentales se conocen en occidente las principales teorías narratológicas de Mijail Bajtín. Partiendo de una antropología filosófica, como marco general de sus investigaciones, y desde una concepción social al hombre, deriva Bajtín hacia un concepto original de la cultura, del lenguaje, de la literatura y concretamente de la novela, a la que ha dedicado algunas de sus obras más destacadas.

Resulta fundamental la interpretación que hace Bajtín del discurso de la novela como expresión polifónica, es decir, como un conjunto de voces procedentes de los diferentes personajes. En sus estudios sobre la novela de Dostoievski, había advertido en los discursos de los personajes un intenso dialogismo, porque cada uno de ellos se expresaba teniendo en cuenta ideas y formas procedentes de otros; más tarde considerará Bajtín que el discurso intersubjetivo, el intenso dialogismo y la polifonía son el rasgo fundamental del género novela. Así lo hemos hecho constar en un capítulo anterior en el que buscábamos la definición del género; ahora lo destacamos para completar la aportación de los investigadores rusos a la narratología.

El dialogismo y la polifonía de que habla Bajtín no se refiere al uso en la novela de un lenguaje rico en el que tengan eco las lenguas de grupo, de profesiones, de clases sociales, sino que se trata del plurilingüismo consustancial al ser humano que vive en sociedad, penetrado de ideologías que tienen diversas procedencias. La novela se organiza con discursos y voces de personajes particulares que son la síntesis de las ideas y de las palabras que les llegan del pasado y del espacio en el que se mueve su vida, y mientras unas son rechazadas y otras son aceptadas, van constituyendo una visión particular del mundo, una forma personal de pensar y de hablar. El discurso de la novela es la síntesis de citas, de deformaciones, de transformaciones, de recuerdos, de ecos, etc., que cada personaje aporta

desde su contexto. Hay una concurrencia de voces (las de los personajes y la envolvente del narrador) que son a su vez síntesis de la experiencia verbal de cada uno de ellos, tal como se supone que tienen en el mundo ficcional en que viven.

Bajtín distingue dos tendencias en la novela: una *monológica*, que aspira a imponer un modelo de lenguaje y un esquema de valores uniforme: la novela de caballerías, la sentimental, etc., que adopta un tono moralista, didáctico, patético, con el que se identifica el narrador y la verdad, que siempre detenta; y una *dialógica*, que tiende a la polifonía, y enlaza con los géneros satírico-burlescos de la Edad Media, con la parodia y la actitud crítica del carnaval; esta novela suele proponer héroes distanciados de la sociedad en la que viven (locos, ingenuos, pícaros) para situarlos en actitud crítica; es la novela «moderna» que surge en épocas de crisis ideológicas, religiosas, culturales, etc. y que se inicia en España con el *Lazarillo* y con el *Quijote*; es una novela que presenta dialécticamente a la sociedad y que da entrada a visiones contrastadas del mundo y a posibles formas diferentes de pensar y de hablar de los distintos estamentos sociales y personales. La novela monológica es el género de la imposición de criterios, la novela polifónica sería el género de la tolerancia, manifestada formalmente en el discurso que acoge todas las voces.

Destacamos que el dialogismo es un hecho que caracteriza a la novela moderna y no queda limitado a las voces, es decir, al discurso de la novela; como veremos más adelante, al analizar el diálogo como recurso literario y sus repercusiones en el relato, un hecho de forma se prolonga con intensidad variable en todas las categorías de la novela. Como dirá textualmente Bajtín, «las relaciones dialógicas se establecen entre todos los elementos estructurales de la novela (...); el fenómeno dialógico sobrepasa con mucho las relaciones entre las réplicas de un diálogo formalmente producido» (Bajtín, 1986).

Las teorías de Bajtín sobre la polifonía han servido para caracterizar definitivamente el discurso de la novela y se erigen en pórtico adecuado para el enfoque pragmático del relato en general.

Las teorías de los formalistas se centran, aunque no se agotan, en el componente sintáctico de la novela, es decir, consideran las formas y las relaciones sintácticas en el conjunto

limitado que es la forma material de la obra. Pero la «forma arquitectónica» de la novela no es solamente lo que es en su materialidad, es también la proyección de una actividad creadora que está anclada en una concreta visión del mundo, del hombre y de la acción, lo cual significa que la obra en sí no da cuenta del sentido que crea y ha de considerarse en relación con unas posibilidades radicadas en su creador: «la forma artísticamente creadora da forma ante todo al hombre, y luego al mundo, pero solamente a un mundo del hombre» (Bajtín, 1989). No puede analizarse la obra artística como un producto exento, sino como un producto humano con una carga histórica que ha incorporado a través de la figura de su autor: las explicaciones genéticas de la novela como mimesis o como reflejo directo o analógico de la realidad deben reconducirse contando con la presencia del autor: «el autor es el principio activo que da forma estética a la visión que organiza y orienta el mundo del personaje ante la recepción-contemplación del lector» (Herrero, 1992: 59).

La novela tiene una dimensión social desde la que puede considerarse como un tipo especial de comunicación con una forma estética propia cuyo rasgo más decisivo es el dialogismo que establece entre el autor y los lectores y el dialogismo que da lugar a un tipo de discurso organizado por un narrador, pero en el que intervienen distintos personajes, con voz directa (diálogo posible) o con voz indirecta, integrada en la del narrador. En cualquier caso todas estas posibilidades dialógicas se plasman en un texto mediante una técnica de composición y de disposición formales, orientadas hacia un fin que les da unidad, como ya había advertido Dilthey.

Para llegar a este concepto de la novela se han superado dos ideas que dominaban en el panorama teórico durante tiempo:

1) el fondo y la forma no son disociables, son afectados por los mismos cambios y tienen un sentido convergente,
2) el influjo de lo social en el arte no está limitado a los contenidos sino que se manifiesta en las formas en unas relaciones de tipo homológico, cuando no icónico.

El estudio de las unidades, no ya de las relaciones y de los valores de la novela, ha de hacerse, por tanto, más allá de lo

formal, y si ahora analizamos lo meramente sintáctico es en el supuesto de que se trata de un paso (descripción) para la comprensión del conjunto de la novela, como «obra en sí», y en sus relaciones con el mundo exterior: tanto la influencia del contexto en la novela, como la repercusión que ésta tiene en la sociedad. Entendemos, con Bajtín, que las formas son proyección de una determinada actitud ideológica y de una visión del mundo propia de un sujeto, el autor, y se dirige a unos lectores que, a su vez, las interpretarán desde su propia visión. En resumen, concebimos la sintaxis como un paso hacia la consideración total, pragmática, de la novela y creemos que Bajtín ha dado pasos seguros en esta dirección.

3.2.4. La escuela norteamericana

A finales del siglo XIX, Henry James (1843-1916) puso prólogos a diez novelas suyas, hizo nueve comentarios a novelas de otros autores y escribió dos ensayos: *The Art of Fiction* (1888), y *The future ot the Roman* (1889), y en todos estos escritos reflexiona sobre las formas más adecuadas de escribir las novelas, de disponer las unidades y las categorías en ellas y los sentidos que pueden alcanzar, según se pongan. James analiza la posibilidad, que ya se conocía antes de él, pero que el eleva a procedimiento consciente, de realizar el discurso del relato en tercera persona gramatical, que va correspondiendo a varios personajes, que actúan como observadores neutros *(reflector).* El narrador cuenta exclusivamente lo que los personajes elegidos han podido ver y, superponiendo las visiones de varios, logra dar perspectivas variables a las acciones. De este modo se exige una participación directa del lector que tendrá que elegir entre las diferentes visiones que se le ofrecen y tendrá también que valorarlas para razonar su elección. También destaca James la posibilidad de presentar las cosas *(showing)* o de contarlas *(telling),* lo que da lugar a los relatos miméticos y diegéticos, respectivamente, como ya se sabía desde Platón.

Después de James hay varios críticos de lengua inglesa que publican sus reflexiones sobre la novela o sobre la narración en general: Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (Londres, 1921);

E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Londres, 1927); E. Muir, *The Structure of the Novel* (Londres, 1928); N. Friedman, «Point of view in Fiction», (PMLA, 1955); W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961); S. Chatman (C.U.P., 1978), que forman la llamada por algunos «escuela norteamericana», aunque no trabajan agrupados, no pertenecen a una generación y sus teorías no adoptan una forma sistemática en su conjunto para el análisis de la novela. Algunas de sus aportaciones sobre las categorías y las relaciones del texto resultan muy interesantes y las iremos destacando, cuando sea oportuno, integradas en nuestro esquema, junto con las que hemos tomado de los formalistas franceses.

Forster diferencia con claridad la historia (*story:* una narración de sucesos ordenada temporalmente) y argumento (es también una narración de sucesos, pero el énfasis recae en la causalidad) (Forster, 1983: 92) y dice que responden a esquemas diferentes, pues mientras la historia responde a la pregunta ¿qué?, el argumento responde a la pregunta ¿por qué? Podemos comprobar que no se corresponden los términos con los contenidos que habitualmente se les dan, pues la historia podría entenderse como la *compositio* clásica, pero el argumento, tal como lo entiende Forster sería el esquema lógico causal que subyace en la consecuencia de los hechos, y, por tanto, sería independiente de la posible *dispositio* en que lo presenta el narrador, y que respondería a la pregunta ¿cómo se cuenta?

3.3. Unidades sintácticas

La mayor parte de las teorías narratológicas (lo acabamos de ver respecto a Forster) dan denominaciones diversas a los términos de la oposición, procedente de la retórica clásica, *dispositio* y *compositio.* Historia y argumento, fábula y trama, historia profunda e historia superficial, etc. Todos coinciden en señalar que la historia o fábula es el conjunto de los motivos en el orden lógico o cronológico que presentan las historias cuando son reales, mientras que el argumento o trama es una forma de presentación arbitraria, que implica una actividad del narrador en el orden sintáctico que persigue alcanzar ciertos sentidos literarios en el componente semántico.

Del lado del lector, el orden que ofrece el texto es el punto de partida para deducir la historia, a la que se llega interpretando los indicios temporales, y espaciales, la trayectoria vital de los personajes y la lógica de las acciones y situándolos en un orden cronológico; esta operación no es necesaria, si el texto no altera el orden natural de los acontecimientos, es decir, si se presenta en el que podemos denominar, con Barthes, «grado cero» de la escritura. Lo que inmediatamente se presenta a la consideración del lector es el orden que sigue el discurso, es decir, el literario, y de él hay que partir necesariamente para identificar las unidades de narración, los motivos, y para señalar las unidades sintácticas: la acción, que puede ser funcional o no, el sujeto que la realiza o la sufre, con sus modalidades de ayudante o beneficiario, el tiempo en el que ocurre y el espacio donde se localiza.

En el esquema que proponemos, el *discurso* es lo más inmediato, lo que se nos ofrece en la lectura. En él desglosamos teóricamente, librándolo de sus palabras textuales, el *argumento;* y ordenando los motivos en la línea temporal que tendrían fuera del texto, llegamos a la *historia.* Una vez que se han identificado estos tres grados del relato (discurso, argumento, historia), que se refieren a la totalidad y pueden dar lugar a un análisis macroestructural, señalamos las unidades sintácticas parciales, es decir, las de construcción, desde una dimensión formal y funcional.

Reconocemos cuatro tipos de categorías sintácticas textuales: acciones (situaciones), personajes, tiempos y espacios. Las cuatro se encuentran en todas las novelas, en un equilibrio que puede romperse para hacer elemento dominante de la narración una de ellas, y así se habla de novela de acciones, de novela de personajes, de novela espacial y de novela temporal.

Las cuatro categorías están en todos los relatos y todas ellas son elementos organizadores de la novela: el tiempo se apoya para estructurar el relato en referencias internas a la biografía de un personaje y en referencias externas a la historia, y cuando se pasa a un tiempo interior, se habla de «desorden» y «anulación» del tiempo, y cuando sigue a la naturaleza se desemboca en un «tiempo cíclico». El espacio actúa como categoría organizadora de la novela a través de las referencias de un viaje, que da lugar a un esquema en paralelismo cuando el viaje es de ida

y vuelta. La organización, las más general, de una novela se basa en la acción y se apoya en referencias a la prueba del héroe y a la superación de las dificultades. Por último, el personaje, como categoría organizadora de la novela suele proyectarse en un proceso de aprendizaje y de cambio. Las cuatro categorías se implican entre sí y todas pueden actuar en simultaneidad como elementos organizativos: la prueba puede ser un viaje que dure una etapa de la vida de un personaje que aprende y cambia y cambia de actitud, de conducta, de estatus social.

Es evidente que los cuatro tipos de categorías sintácticas que señalamos tienen, además de su aspecto formal que las hace elementos arquitectónicos del relato, un valor funcional, que ha dado lugar a su consideración como unidades sintácticas en un proceso de abstracción: las acciones y situaciones constituyen las funciones; los personajes funcionalmente considerados son los actantes, y el tiempo y el espacio se presentan en una abstracción que involucra a las dos categorías en unidades cronotópicas.

Por otra parte, cada una de estas categorías que formalmente tienen una naturaleza sintáctica, tiene también valores semánticos, porque significan, en formas diversas y por distintas razones en cada caso, pero significan y tienen capacidad para establecer, según su forma y su sentido en un texto, relaciones pragmáticas. Por esta razón, hay críticos, como Todorov, que estudian el tiempo en correlación con los modos y los aspectos del relato, y aproximadamente lo mismo hace Genette, situándolo más próximo a la semántica. Nosotros creemos que en la relación de los elementos constructivos, es decir, sintácticos, ha de figurar el tiempo y el espacio, puesto que hay novelas que pueden organizar su argumento apoyándose en estas categorías. Tomachevski consideraba que las transposiciones temporales remitían directamente al autor, y tendrían, por consiguiente, un valor pragmático. Y es cierto, el que determinadas categorías sean formalmente unidades de construcción, es decir, sintácticas, no descarta que tengan otras dimensiones, semánticas o pragmáticas.

Así pues, las acciones del relato constituyen su anécdota, su historia y, concebidas como unidades sintácticas, son las «funciones»; los sujetos que las realizan, independientemente de la forma de presentación en el discurso (con un nombre, unas

cualidades físicas, un modo de pensar y de actuar), por su relación con las funciones, son los «actantes»; el tiempo y el espacio dan lugar al "cronotopo". Bajo esta dimensión funcional vamos a analizarlas y a resumir las teorías que se han formulado respecto a ellas.

3.3.1. Acciones y funciones

El concepto de «función» fue acuñado por Propp en su *Morfología del cuento ruso.* Antes se había hablado de «motivos» como unidades del relato, pero se hacía desde un punto de vista descriptivo-comparativo: los motivos eran aquellas unidades que no podían descomponerse en otras más pequeñas y que, como tales, se repetían íntegramente en varios relatos (un rapto, la huida, el viaje, el menosprecio social, etc.); la «función» no sólo es indivisible, y no sólo es una unidad que puede repetirse (el rapto de la princesa, la lucha con el dragón, el viaje y las distintas pruebas iniciáticas, etc.), sino que su definición se apoya en un criterio de funcionalidad: se prescinde la forma, situación o posibilidad de combinación del motivo como tal unidad y en cada relato se caracteriza por la función que tiene en él. Propp ha definido la función como una acción considerada desde el punto de vista de su importancia en el relato.

Propp, con el concepto de «función», inicia el método funcional y pone las bases para el que desarrollará ampliamente Bremond, el método secuencial. Barthes hará de las funciones y secuencias una valoración, y distinguirá las funciones nucleares frente a las de catálisis, y además diferenciará informes e indicios. La sintaxis del relato se estudia actualmente sobre estos conceptos fundamentales: función, secuencia, catálisis, indicios, informes.

La mayor parte de los análisis realizados sobre relatos han aplicado el método funcional, al menos parcialmente, pues han identificado las funciones, pero no han podido aplicar el esquema de orden propuesto por Propp. Los relatos no tradicionales no siguen un orden rígido en la presentación sucesiva de las funciones. Menos rígido y, por tanto, más aplicable a relatos de autor, es el método secuencial, tal como lo ha desarrollado

Bremond: las secuencias están formadas por tres funciones, una de apertura, otra de realización, otra de cierre, que viene a ser el esquema general de la acción, y que se da verosímilmente en todos los relatos. El método secuencial suele descubrir en los grandes relatos novelescos una estructura sencilla y esquemática, así lo hemos podido comprobar al analizar una novela tan extensa como *La Regenta*, que se resuelve en un modelo secuencial de tres funciones: Carencia, Medios, Desenlace, el mismo que puede encontrarse en muchos relatos cortos (Bobes, 1985). La novela adquiere amplitud por la reiteración en la función «Medios», porque repasa varios, que se abandonan y se sigue sólo uno, que llevará al desenlace, pero sobre todo, la amplitud se basa en el discurso, mediante descripciones, reflexiones, diálogos entre personajes, etc., que ilustran la anécdota con matices y posibles digresiones culturales, dada la tendencia enciclopédica de la novela desde sus orígenes. Recordemos que *El nombre de la rosa* por ejemplo, aprovecha en el discurso un enorme caudal de conocimientos lingüísticos, farmacológicos, etc.

3.3.2. Personajes y actantes

Respecto a las categorías sintácticas, Aristóteles, refiriéndose a la tragedia, pone el énfasis en la acción, ya que «los artistas imitan a los hombres en plena acción»: por otra parte distingue el agente *(pratton)*, que es una exigencia de la acción, y el carácter *(ethos)*, que es una sustancia en sí, no por relación; mientras el agente es necesario para el drama, el carácter no lo es; mientras el agente está caracterizado por el tipo de acción que tiene que realizar, el carácter puede ser dibujado en forma independiente.

Trasladándonos al personaje de la novela, podemos decir que los formalistas (Propp) y los estructuralistas (neoformalismo francés) no se separan mucho de estas tesis al hacer la morfología del relato. El funcionalismo señala como elemento fundamental del relato las acciones y las situaciones en sus valores funcionales (funciones), y sólo por relación a ellas se dibujan los actantes, es decir, los sujetos involucrados en las acciones. Los personajes son los actantes revestidos de unos

caracteres físicos, psíquicos y sociales que los individualizan. Los rasgos psicológicos, las conductas sociales, el aspecto físico y las cualidades morales de los personajes son concreción en cada relato de los sujetos funcionales (actantes) exigidos por las funciones.

Tomachevski considera que el personaje es un elemento secundario en la trama: «la presentación de los personajes, una especie de apoyo viviente para los distintos *motivos,* es un proceso corriente para agruparlos y conectarlos... el personaje juega el papel de hilo conector ayudándonos a orientarnos entre el montón de detalles, un medio auxiliar para clasificar y ordenar los motivos concretos» (Tomachevski, 1982).

Barthes mantenía en *Comunications, 8,* que la noción de personaje era secundaria y el personaje estaba subordinado totalmente a la trama; negaba la esencia psicológica del personaje a la que considera de influjo burgués: «los personajes (como quiera que se les llame, *dramatis personae* o *actantes)* constituyen un plano necesario de la descripción, fuera del cual las acciones corrientes que se relatan dejan de ser comprensibles, así que se puede dar por seguro que no hay una sola narración en el mundo sin «personajes», o al menos sin «agentes» (...); estos múltiples agentes no pueden describirse ni clasificarse en términos de «persona», bien que se considere una «persona» como una forma puramente histórica (...), o que se tenga la opinión de que la «persona» no es sino una conveniente racionalización impuesta por nuestra época sobre lo que serían puros agentes narrativos». Más tarde, en *S / Z,* al analizar *Sarrasine,* Barthes cambia de opinión, admite que el personaje tiene su propio código, ya no ataca la esencia psicológica y hasta habla de rasgos y de personalidad.

Habría que distinguir clases de relatos antes de dar preponderancia a las funciones o a los personajes y antes de definirlos. H. James cree que es el personaje quien determina el motivo y no al revés. En realidad, y aplicando la lógica más estricta, ambas unidades, la acción y los personajes, mantienen una relación de igualdad: no puede pensarse una acción sin un sujeto que la realice y no puede pensarse un personaje si no es en relación a una acción, o a una situación. La relación entre ambas unidades es de implicación. Pero una cosa es la lógica y otra la sucesión de teorías, y entre éstas las hay que niegan

absolutamente al personaje y otras que mantienen que tiene un valor como unidad sintáctica y semántica del relato. Nos parece que así es y que además tiene una relación pragmática con el concepto que en cada etapa se tiene de la persona, de la que se considera traslado en el mundo ficcional.

En el presente siglo, el concepto de personaje ha variado mucho, tanto en el ámbito de la creación literaria (novela y drama principalmente) como en la teoría literaria. El cambio del concepto de «persona» que han propiciado la ciencia psicoanalítica y la sociológica, de una parte, y la investigación filosófica, de otra, explica que la creación literaria haya alterado sustancialmente su forma de concebir el personaje y que la teoría literaria se apoye en modelos de referencia muy alejados de los que le sirvieron para explicar el personaje de la novela y el drama decimonónicos.

Dos son las orientaciones principales seguidas por los que han intentado definir al personaje:

a) los que toman como marco de referencia de su definición, la «persona», partiendo de una concepción social, psicológica, o simplemente histórica, y
b) los que quieren basar la definición en el texto y consideran al personaje por su funcionalidad, que puede limitarse a una visión de su implicación en las funciones, o a sus posibilidades como elemento arquitectónico del relato. En el primer caso se tiende a una definición semántica, en el segundo se alcanza una definición sintáctica.

Se considera mera ilusión el identificar al personaje literario con seres vivos: se ha llegado a hablar de la desgraciada infancia de Hamlet para justificar su conducta de adulto, como aparece en la obra literaria y se han cometido otros excesos en este sentido, pero no sé por qué razón al tratar de un relato puede hablarse de «blancos» en la historia, es decir, de omisión de motivos que la lógica indica que deben estar y se consideran «latentes», y no se admite hablar de «blancos» en la trayectoria vital de los personajes, si en buena lógica remiten al modelo extraliterario (social) de «persona». Es un sentido de la referencia en el mundo de la realidad lo que nos permite rellenar lo que falta en la historia que presenta el discurso de un relato, y

es el mismo sentido referencial en el marco de la realidad lo que permite comprender como un trasunto de persona al personaje y rellenar desde esa perspectiva los blancos que pueda presentar el discurso. Los personajes no son meras palabras, son seres de ficción troquelados sobre referencias creadas icónicamente por el discurso de la novela. En relación con el valor extensional y referencial del lenguaje literario y sus relaciones con el mundo empírico plantearemos algunos problemas en la semántica, pero dejamos constancia de que afectan de un modo particular a la figura del personaje, ya que la crítica histórica buscó, a veces con afán, los modelos reales de los seres de ficción.

La equiparación que la crítica histórica hacía del personaje respecto a la persona, el llamado «efecto persona», o «efecto realidad», es hoy rechazada de forma casi sistemática. La crítica inmanente se ha opuesto a cualquier especulación que sobrepase los límites del texto. Generalmente estas interpretaciones son las propias de una crítica realista que dibuja las unidades del relato de acuerdo con las categorías y relaciones que experimentalmente encuentra en el mundo. Es posible que la idea aristotélica de «carácter» sea la base de todas estas interpretaciones realistas humanas y la definición que encontramos en el DRAE está en esta línea, pues *personaje* es «cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que como dotados de vida propia toman parte en la acción de una obra literaria». Esta idea del personaje, como ser humano, con referencias sociales en tipos, incluso en individuos, resulta clara para el lector que generalmente se acoge a las referencias de persona vigentes en su tiempo para comprender las descripciones y las funciones que la novela le da de sus entes de ficción. Y de aquí deriva el valor pragmático que pueden tener los personajes.

En contra de esta idea de personaje están los formalistas (Propp, Bremond, Greimas, Barthes...) que prefieren determinar al personaje por su función en el relato, en el que lógicamente el personaje no es más que una construcción verbal, y un rol por relación a la función en la que interviene, de donde se desprende su valor como elemento de construcción de un orden sintáctico. Como ejemplo puede servirnos la definición de Pavis, que considera al personaje como un «elemento estruc-

tural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico...» (Pavis, 1984: 357).

Chatman considera que una teoría del personaje debe tratarlos como seres autónomos y no como meras funciones o como meras palabras, pues tanto la trama como el personaje se pueden memorizar independientemente (Chatman, 1978: 127). El personaje, para este crítico, es un conjunto de cualidades, un paradigma de rasgos, relativamente estables y duraderos, aunque pueden cambiar a lo largo de la novela. Sobre un nombre propio que sirve de referencia en cuanto aparece, proyectamos todas las calificaciones a él referidas y vamos acumulando detalles de su forma de ser y de estar hasta que lo memorizamos como una persona, pues, como afirma Lubbock (1965: 7), «nada es más sencillo que hacerse la idea de un ser humano, una figura y un personaje por medio de una serie de ojeadas y anécdotas (...). Es la manera en que hacemos nuestro mundo...». El conocimiento que podemos tener de los seres humanos en el mundo cotidiano se basa en datos discontinuos, en apariencias, en acciones, en informes de otros, es decir, igual que respecto del personaje de la novela.

Se han hecho clasificaciones y tipologías de los personajes que en la orientación realista se dibujan de acuerdo con clasificaciones sociales, psicológicas, históricas, etc. y se habla de personajes reales o fantásticos, alegóricos y simbólicos; principales o secundarios; planos o redondos, de portavoces del autor, o representantes suyos en el texto, etc.; desde el estructuralismo se distingue formalmente personajes estáticos y personajes dinámicos; personajes agentes y pacientes; actantes (exigidos por la función) y anecdóticos (de los que teóricamente se podría prescindir); personajes coordinadores, informantes, etc. Forster hizo una conocida clasificación del personaje en *flat* y *round characters*. El personaje *flat*, plano, está construido en torno a una sola idea o cualidad, el personaje *round*, redondo, se define por la complejidad y por su capacidad de sorprendernos continuamente.

Se pueden considerar también en la relación de personajes a esas creaciones ficcionales que están situadas entre el mundo de ficción y el discurso, como son el narrador, el narratario, el lector implícito, etc., puesto que son entes de ficción, creacio-

nes del texto novelesco que se mantienen en todos como categorías narrativas, y adoptan formas diferentes en cada relato.

Algunos teóricos de la literatura han llegado a decir que el concepto de personaje, tanto el dramático como el novelesco, es un concepto caduco, o que es propio de la crítica y de los intereses burgueses (Rastier, Ubersfeldt, Barthes) que es lo peor que puede pasarle en este siglo a cualquier concepto, porque el desprestigio en que cae, si se huele que es burgués, hace que los creadores procuren evitarlo y los teóricos se apliquen rápidos a descubrir exclusivamente sus defectos y su inconveniencia.

Es indudable que el personaje de la novela ha sufrido cambios bastante profundos: ha pasado de ser un arquetipo, un ser de una sola pieza, inalterable en toda la obra, de donde derivaba su fuerza y su verosimilitud, a ser simplemente un tipo cualquiera, un individuo perteneciente a la masa social amorfa; y ha pasado de ser el sujeto esforzado para la acción heroica, en la novela de aventuras, a ser algo no sustancial que se manifiesta solamente en referencia a las acciones; ha sido considerado como una fachada, a la que se describe con más o menos detalle (sociocrítica), o como un ser complejo a cuyas profundidades se accede desnudándolo de todo lo circunstancial (psicocrítica). Dostoievski llevó el camino hacia el interior a las expresiones máximas, y Joyce alcanzó una profundización y fragmentación del personaje que prácticamente agotaron las posibilidades por esta vía. Probablemente la sensación de haber alcanzado niveles máximos, lleva a la novela (también al drama) de los últimos tiempos a utilizar los personajes como meros soportes, necesarios pero impersonales, de la narración.

En realidad el personaje tiene las dos dimensiones, es un trasunto de una persona, pues tiene los atributos humanos: habla, actúa, tiene sentimientos, inteligencia, se relaciona con otros seres humanos, etc., y es también, como creación novelesca, una unidad de referencias textuales en el discurso donde actúa como sujeto, en diversos roles, respecto a las funciones que constituyen los motivos y, por tanto, la materia *(compositio)* del relato, distribuidas en un orden *(dispositio)*, según el sentido que se pretenda conseguir en el relato.

Lo que parece claro es que el personaje, si bien no ha desaparecido, porque no puede desaparecer sin que la novela

desaparezca también, sí ha cambiado, y muy sustancialmente: los personajes de la novela moderna son vagos, están diluidos, no tienen un carácter permanente en la obra y lingüísticamente algunos autores al menos procuran que los perfiles se borren aún más, cambiándoles el nombre, denominando a dos con el mismo nombre, etc., como hace Faulkner, por ejemplo.

Las causas que originaron los cambios del personaje novelesco (en general literario, porque afectan también muy directamente al personaje dramático) son muy complejas (Bobes, 1987: 191 y ss). Unas de tipo social: el héroe individual tiende a ser sustituido por la masa social, por personajes colectivos, generalmente urbanos. Esta tendencia es estudiada por M. Zeraffa (1969) que observa que, si cambia la persona y la consideración de la persona, cambiará el personaje literario, que es traslado del concepto social de persona. Y está claro que nos movemos con unos presupuestos realistas al admitir estas relaciones, pero hay que reconocer que se dan en grados muy diversos.

Otras causas del cambio, y hasta de la destrucción del personaje con perfiles nítidos, son de índole *psicoanalítica*. Freud muestra que es difícil conseguir un conocimiento de la persona, porque ni el mismo sujeto es capaz de conocerse a sí mismo del todo, ya que una parte, las más amplia de su personalidad, es inconsciente. Por tanto, resulta muy difícil construir un personaje que sea trasunto de una persona, y después de los conocimientos proporcionados por el psicoanálisis sobre la persona humana, los personajes «realistas» más parecen fachadas que personajes completos; lo que podemos llegar a conocer de un hombre es una parte mínima de su personalidad, la exterior, porque el resto es inasequible al conocimiento: el inconsciente resulta ser proporcionalmente mucho mayor que el consciente, y la razón sólo podría llegar a conocer la parte consciente de la personalidad y luego darle figura de personaje novelesco o dramático.

Lacan, en un interesante artículo de 1960 titulado «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano» (Lacan, 1985), considera el sujeto como una pura construcción lingüística, de entidad meramente denotativa, pues el «Yo» señala a la persona que ese momento está hablando. Ni qué decir tiene que tales conceptos de persona, como ente imposi-

ble de conocer o como mera construcción lingüística, han de lastrar fuertemente cualquier creación artística, no sólo literaria, que intente presentar personajes. En esta misma línea, el *Dictionary of Philosophy* había definido el personaje como «la totalidad de los rasgos mentales que caracterizan una personalidad individual o yo. «Yo» es la cualidad de unicidad y persistencia a través de los cambios (...) en virtud de la cual cualquier persona se llama a sí mismo «Yo» y que conduce a la distinción entre los yo...». Pero esta concepción del personaje está hecha desde una perspectiva lingüística y subjetiva. El personaje, para el autor y para el lector, es sobre todo un «Tú», cuyo modo de ser y de actuar se presenta o se conoce desde fuera, incluso cuando el personaje toma la palabra directamente y asume el «Yo», para el lector sigue siendo un «Tú», pues más que la autoconsciencia, lo que se manifiesta en el discurso es la objetivación del ser hecha por él mismo y para el lector.

No pueden identificarse los personajes con el «Yo», pues los hay que no hablan, es decir, que desempeñan directamente en el discurso las funciones correspondientes al «Tú» y al «Él»; hay novelas, y también dramas (aunque es menos frecuente en este caso), con personajes que no asumen nunca el «Yo», sencillamente porque no son nunca emisores de discurso, sino sólo receptores (y curiosamente son más frecuentes en la lírica debido a la presencia continuada del sujeto ficcional del poeta); son personajes que están siempre vistos desde afuera y cuya voz no se oye, e incluso, a veces, no llegan a aparecer en el texto, por lo que podemos considerarlos creación de otros personajes. La teoría psicoanalítica de Lacan hace esas afirmaciones porque intenta aprovechar los signos y categorías lingüísticas para alcanzar una objetividad (que sería lingüística), pero aún así no le es necesario la identificación del personaje y el «Yo», pues, el lenguaje distingue entre el sujeto gramatical de la frase y el sujeto emisor, el yo, que con frecuencia queda fuera del discurso, y otras veces se identifica mediante el indicador de persona que habla, el «Yo»; este lexema es un signo indéxico de la persona que habla, y no tiene realidad denotada fuera del discurso; a pesar de que Nebrija afirma que «yo vale tanto como Antonio», sólo es cierto cuando Antonio habla y asume el yo, pero puede hablar Antonio y no utilizar el «Yo», en enunciados de tercera persona, puede usar el «Yo» para

referirse a otro hablante, por ejemplo, en el falso estilo autobiográfico y finalmente pueden hablar otros del tal Antonio mediante referencias externas.

Los estudios sobre los sistemas indéxicos, sobre los deícticos o *shifters* (Jespersen, Bühler, Benveniste, Jakobson...) han puesto en claro que «Yo» / «Tú», son categorías del habla que actúan como índices personales sin valor pronominal, pues no sustituyen a ningún nombre y se limitan a señalar al hablante y al oyente respectivamente, es decir, son palabras lógicas de valor indéxico, sin notas intensivas de significado con referencias en la realidad y sólo aparecen con el habla. Y, por otra parte, el «Yo» no es el personaje, a no ser en determinados supuestos de voz y perspectiva del narrador (estilo autobiográfico), a pesar de que algunos teóricos quisieron identificar al personaje con la perspectiva, o con el punto de vista. No es aplicable a la categoría «personaje» lo que pueda ser propio de la categoría deíctica personal (yo / tú). Se distingue perfectamente el personaje como categoría sintáctica del relato (o del drama), y la voz en primera persona, que es una posibilidad del discurso, un hecho lingüístico, con capacidad referencial puntual.

La teoría psicoanalítica, en la formulación freudiana, no en las tesis lacanianas (psicoanálisis gramaticalizado) ha influido sobre el concepto de personaje ampliando las referencias realistas más allá de lo empírico, y ha permitido ver que los indicios textuales sobre el personaje en la novela psicológica, pueden llegar a crear personajes complejos y profundos. Y si somos justos con la historia, hemos de decir que los creadores literarios (Shakespeare, Dostoievski, Poe...) se adelantaron a las teorías psicoanalistas en el diseño de la complejidad interior de sus personajes (Hamlet, Raskolnikov...), como ha reconocido Freud y sus seguidores en los estudios llevados a cabo apoyándose en obras literarias o en personajes de las obras.

Otra causa de cambio en la concepción y construcción discursiva del personaje literario es la filosofía. Doctrinas filosóficas como el existencialismo, que conciben al hombre como un ser que carece de unidad sustancial y va haciéndose progresivamente a través de su actuar, han pesado mucho a la hora de crear personajes, y lo han hecho de un modo particular en el teatro. En la novela existencial los personajes no *son* de un modo o de otro, como lo eran los personajes de cuerpo entero

de la novela realista que permanecían fieles al diseño inicial de su fachada (prototipos del mal o del bien, del padre, del empresario, del donjuán, etc.) tal como los había concebido el narrador, por el contrario *van haciéndose* a medida que viven en el texto, y hasta que éste se cierra pueden cambiar sorprendiendo al lector. El hombre alcanza su plenitud de ser con la muerte y paralelamente el personaje alcanza su ser definitivo al final de la novela: la explicación de las conductas y de los modos de actuar y de relacionarse de los personajes no tiene su sentido completo hasta que el desenlace los hace desaparecer del discurso. Baste recordar esos personajes de O'Neill que se «descubren» en la última escena del drama, o esos personajes de Camus que se sorprenden a sí mismos en sus acciones, que realizan sin saber por qué (*El extranjero*, de Camus).

Admitiendo todos estos aspectos de la creación del personaje novelesco, sin embargo, dentro de la narratología, el enfoque que hoy parece tener más aceptación y más desarrollo teórico es el funcional, porque quizá es el más específicamente literario, ya que se identifica no por relación con doctrinas sociales o psicoanalíticas, exteriores a la teoría literaria, sino en el mismo discurso de la novela.

V. Propp señaló en los cuentos tradicionales rusos siete papeles, o esferas de acción, que definen funcionalmente todo el conjunto de personajes de los cien cuentos que estudia. Según afirma, «a pesar de que nuestro estudio no se aplica más que a las funciones en tanto que tales y no a los personajes que las realizan, ni a los objetos que las sufren, no por ello debemos dejar de examinar el siguiente problema: ¿de qué modo se reparten las funciones entre los personajes?» (Propp, 1971: 91-92) y, desde esta perspectiva estrictamente funcional, distingue siete tipos de personajes: el Agresor, el Donante, el Auxiliar, la Princesa, el Mandatario, el Héroe, el Falso-héroe. Las formas en que se textualizan las funciones en personajes son variadas: un personaje puede desempeñar varias funciones, así un padre que envía a su hijo a buscar algo y le entrega una maza es a la vez un Mandatario y un donante y, por el contrario, una función determinada, una Agresión, puede ser desempeñada por varios personajes.

Greimas, adoptando el léxico de la gramática estructural de Tesnière, denomina a los personajes implicados en las acciones

actantes, precisa el esquema de Propp reduciéndolos a tres parejas, que identifica por su forma de participar en las acciones: el *sujeto* y el *objeto* de la acción; el *destinador* y el *destinatario*, el *ayudante* y el *oponente*. Estos papeles son estructuras simples, no necesariamente personales, de modo que el destinador, por ejemplo, es frecuentemente una idea, la que mueve a la acción al sujeto, y con bastante frecuencia también, el objeto es algo no personal: el vellocino de oro, el santo grial, lo buscado; lo mismo podríamos decir del destinatario, que es quien se beneficia de la acción del héroe, y que puede ser una persona, la idea de justicia, de orden, etc.

Bourneuf y Ouellet, siguiendo la teoría dramática de Souriau, consideran las situaciones, que identifican con los roles funcionales, como el resultado de la combinación de seis fuerzas o funciones:

1) el *protagonista* que da a la acción el principio dinámico. La acción puede iniciarse en un deseo, una necesidad, un temor;
2) el *antagonista*, es la fuerza contraria;
3) el *objeto* es la necesidad sentida, el temor o el deseo;
4) el *destinador* es cualquier personaje que pueda ejercer alguna influencia sobre el objeto, y que actúa como árbitro a la vez que como promotor de las acciones;
5) el *destinatario*, o beneficiario de la acción, que no es necesariamente el protagonista y que con frecuencia es sincrético del destinador;
6) el *ayudante*: cada una de las fuerzas o personajes pueden dar ayuda o impulso a otros, generalmente al protagonista, al que Souriau denomina espejo. Estas fuerzas no se encarnan siempre en personajes y su combinación da lugar a situaciones diferentes en un número muy elevado, ya que pueden estar todas o parte y combinarse de múltiples maneras.

Tanto el esquema funcional de Propp como el actancial de Greimas y sus variantes son lógicos en sus relaciones y están cerrados como tales esquemas, de modo que no parecen excluir nada; en general tienen una aplicación inmediata y con pocas alteraciones a los cuentos, pero difícilmente pueden explicar la

variedad de personajes de un relato complejo, como puede ser *La Regenta, El primo Basilio, Ana Karenina, La colmena,* o *El ruedo ibérico,* etc. Sin embargo, si se reducen estas obras, con toda su complejidad a sus funciones nucleares, siguiendo la trayectoria trazada por la figura del protagonista como sujeto, es probable que puedan descubrirse en su construcción unas formas simples, como en el cuento; por ejemplo, toda *La Regenta,* siguiendo la trayectoria de la protagonista Ana Ozores, es (como ya hemos dicho) una secuencia de «Carencia», de la que Ana es el sujeto, que busca como objeto, la felicidad, y tiene como oponentes a la sociedad, a don Fermín, a su marido, es decir, las dificultades que tiene que vencer para lograr su fin. La tragedia de este personaje protagonista es que carece de ayudante eficaz, una vez que se descartan los elementos maravillosos que incluyen los cuentos, y en su función actúa solamente sola y siempre insegura ante una sociedad caracterizada por una ambigüedad radical, como ayudante y, a la vez, como oponente, desgarrando la figura central e impidiéndole alcanzar los fines que desea o necesita. Y no suele ser infrecuente que las novelas extensas se planteen con formas simples, con desdoblamientos o con sincretismos de personajes en las áreas de acción fundamentales, lo que aumenta su número, sin alterar el esquema, aparte de los que pueden considerarse personajes secundarios que son independientes de las funciones y que pueden ser tan numerosos como se quiera.

La historia de las novelas extensas suele ser muy simple, aunque el argumento sera muy complejo, como resultado de alterar el orden de los motivos, de repetirlos o de omitir algunos de ellos, o bien de detenerse en divagaciones y comentarios del narrador o descripciones de objetos y de personajes. En este sentido tiene toda la razón Tomachevski cuando afirma que la extensión es criterio relevante para oponer el cuento a la novela. La menor extensión del cuento obliga a mantener una relación más inmediata con la estructura subyacente de la historia, tanto la funcional como la actancial y deja ver las unidades sintácticas y sus esquemas de relaciones con cierta facilidad, mientras que la mayor amplitud y complejidad de la novela obliga a presentar en forma más matizada, compleja, profunda y diversa los mismos elementos estructurales, que pueden resultar difíciles de identificar. Unos determinados per-

sonajes, que pueden constituir cuadros de actantes funcionalmente idénticos, pueden ser más detallados, y desdoblados en la novela y pueden quedar reducidos al mínimo en el cuento.

El personaje se construye en el discurso con datos que van apareciendo en forma discontinua, y que proceden de tres duentes principales:

1) Los informes que el narrador da sobre su personaje.
2) El mismo personaje que presentado con un nombre, generalmente vacío, de valor denotativo, va llenándose de contenido mediante sus acciones, sus palabras y sus relaciones.
3) Lo que otros personajes dicen de él, y la forma en que se relacionan con él. Sólo al final del relato el lector dispone de todos los datos que dibujan al personaje, y sólo al final puede darlo por acabado, puesto que mientras está en el texto puede cambiar, y con frecuencia es precisamente el desenlace lo que da coherencia y sentido común a todos los motivos del relato.

Se ha dicho que el considerar a los personajes «funcionalmente» los reduce demasiado, pero esto no es cierto, a no ser en el caso de que se pretenda que el personaje sea exclusivamente su función, es decir, que se identifique al personaje con el actante. El personaje puede tener función o no tenerla (principales, secundarios, coordinadores, informantes, etc.); cuando es funcional, es más que su función, pues ésta constituye sólo una de sus dimensiones, la sintáctica y, como hemos advertido, las categorías sintácticas se identifican desde una consideración exclusivamente formal de las unidades, sin que esto suponga negar en modo alguno sus valores semánticos y sus relaciones pragmáticas. Es una falacia definir al personaje por su función exclusivamente, olvidando otros aspectos, y luego decir que este enfoque lo reduce; si se actúa así, es lógico que quede reducido, pues se le niegan los contenidos semánticos y la capacidad de relaciones pragmáticas que le corresponden. Otra cosa es considerar sus valores funcionales metodológicamente separados de los otros que pueda tener, y que serán analizados en otro momento.

La función que desempeña el personaje está, sin duda, en

relación con sus otros aspectos y es decisiva para su configuración total. El personaje protagonista, o actante sujeto, a pesar de los cambios que en su presentación haya podido experimentar en la novela actual, no llega a desaparecer y suele conservar unos rasgos que lo identifican, pues suele estar dotado de unas determinadas cualidades, físicas y morales y una disposición para la acción, que el lector espera y que encontrará probablemente en el texto o en el subtexto. Una larga tradición en la novela hace que los lectores tengan unas expectativas en torno al personaje, y al confirmarlas o rechazarlas, construyen su figura.

La función de un personaje exige determinados signos de ser (descripción), unos determinados valores semánticos (significado o sentido) y unas determinadas posibilidades de relación con elementos exteriores a la obra (pragmática), que se situarán directa o indirectamente entre el autor, el texto y el lector, en el proceso de comunicación literaria que suscita la novela, como género con un determinado desarrollo histórico.

En relación a la funcionalidad del personaje, y por tanto en referencia a los actantes, hemos de subrayar que limita las libertades del narrador, pues debe tener en cuenta unos mínimos, exigidos por el género literario; así, por ejemmplo, en los cuentos tradicionales, el protagonista ha de ser generoso, valiente, bien parecido, puede parecer tonto, pero es inteligente, etc., y en la novela realista decimonónica, la protagonista, generalmente sujeto de una secuencia de adulterio, ha de ser bella, desgraciada, pobre, etc. Frente a esto, en la construcción de los personajes secundarios, que no tienen exigencias funcionales, tiene el autor una total libertad. Quizá por esta causa es frecuente encontrar afirmaciones de la crítica sobre la maestría de determinados narradores en la presentación de un trasfondo social de personajes secundarios que constituyen un telón de fondo acertado que da color, verosimilitud histórica y riqueza de matices a los personajes principales (Bobes, 1984).

Aristóteles había señalado cuatro parámetros para definir los caracteres: la constancia, la bondad, la conveniencia y la semejanza. Aunque los refería a los personajes del drama, son aplicables también a los de la novela, en cuanto se consideran sintácticamente, como unidades de construcción. Estas notas

han sido afectadas en modos diversos por los cambios sufridos en el concepto de personajes en la novela actual.

La *constancia* es en la novela realista una de los rasgos característicos más destacados del personaje, sobre todo en las novelas de tesis y en la novela clásica; los personajes como Doña Perfecta, de Galdós, son de una sola pieza, se presentan como deben ser (de acuerdo con la ideología que encarnan, y las simpatías del autor con ellos) desde el principio de la novela, y siguen sin cambiar un ápice hasta el final. En realidad, resultaban personajes planos y poco matizados por lo general. Lo mismo se puede decir de esos héroes y heroínas de la novela griega que son capaces de vencer todas las adversidades y permanecer fieles a sí mismos y a su compañero en todos los tiempos y en todas las latitudes hasta lograr el final feliz que cierra todas las historias siempre de la misma manera.

La *bondad*, criterio en que solía basarse la oposición del héroe y sus rivales, pierde eficacia cuando se sustituye el héroe individual por héroes colectivos y cuando se matizan los caracteres. Las cualidades personales son sustituidas por generalidades y por tópicos sociales acuñados para una colectividad por una ideología dominante, y lógicamente un héroe así diseñado carece de personalidad, de individualidad y tiende a hacerse prototípico.

La *conveniencia* y la *semejanza* son los rasgos que han acusado menos alteraciones en el devenir histórico de la novela; la conveniencia, referida a la relación entre un modo de ser y un modo de actuar, resulta ser el canon con el cual o contra el cual se construye el personaje normal (en cuanto sigue las normas), o el personaje rebelde: es la posibilidad de construir un don Juan «feo, católico y sentimental» en oposición al tradicional: «bello, descreído y cínico», que se había acuñado por la tradición dramática, inspirada, a su vez, en los romances.

La semejanza, es decir, la persistencia del personaje siempre identificable por sus cualidades, ha sufrido ataques hasta bordear los límites necesarios para conservar la coherencia. Faulkner nombra a un personaje con más de un nombre, lo que produce enorme desconcierto en el lector desprevenido, o a varios personajes con el mismo nombre, con lo que la semejanza se quiebra desde el signo denotativo, la etiqueta del nombre propio; el personaje «existencialista» va haciéndose a medida

que rompe cada uno de los moldes en el que el lector va encajándolo mientras vive y dura en el relato; el personaje de la novela del absurdo quiebra todos los lazos que lo mantienen fiel a sí mismo, y actúa en cada caso en forma alejada de la lógica y de las expectativas del lector; este tipo de personajes no se limita a salirse de sus propios moldes, sino que destruye los cánones y los marcos en los que el lector les va encontrando sentido al situarlos referencialmente en unos esquemas y en unos valores vigentes en su grupo social.

A este respecto hemos de decir que la proyección pragmática del personaje en cada tipo de novela es inmediata y la colaboración del lector resulta fundamental para encajar las formas de ser, los modos de actuar y las atribuciones del personaje en cada momento del discurso tal como corresponda a personajes singulares o colectivos, realistas, existencialistas, absurdos, etc. El autor de la novela situará a su narrador en unas determinadas relaciones de asentimiento o discordancia respecto a los personajes y sus acciones y respecto a las formas de expresión y de relación con el narratario y obliga, con ello, al lector real a prestar la colaboración que sea necesaria para comprender el relato, en cualquier lectura que haga, con las relaciones que le dan sentido.

Por ejemplo, el lector está obligado a sopesar las fuentes de información a la hora de fijar la etiqueta semántica de los personajes, porque no resulta igual que una determinada cualidad sea manifestada por la acción o por la palabra del mismo personaje, por el narrador, o por otro personaje cuyas relaciones con el primero sean buenas o malas.

El proceso de comunicación literaria ha de ser entendido como *expresión* (acción del emisor), que en la novela, y debido a su discurso polifónico, puede tener tonos muy discordantes, y como *interpretación* (acción del receptor); sólo teniendo en cuenta todos los extremos podrán adquirir sentido en la obra literaria las afirmaciones que contenga.

Los signos textuales que construyen el personaje en el discurso son de tres tipos:

1) *signos de ser,* que generalmente son estáticos y se manifiestan mediante sustantivos y adjetivos. El primero es el nombre propio, que por lo general no excede un valor denotativo;

es como una etiqueta, primero vacía, que luego se va rellenando con los adjetivos que el texto desgrana en forma discontinua. Debido a una intertextualidad o una contextualidad, el nombre propio puede tener acumuladas significaciones, tal ocurre con Don Juan, Celestina, Quijote, etc., que, utilizados en cualquier obra, conservan como notas intensivas los ecos de su funcionalidad y de su modo de ser y de actuar en sus textos originales; o como ocurre con nombres como Lázaro, que era símbolo de hombre con muchas desgracias y con estas connotaciones dará título y nombre al protagonista de el *Lazarillo*. A veces son nombres buscados para el engolamiento o para el ridículo, como ocurre con Akaky Akakievich, el protagonista de *El capote*, que según su autor, por más que se intentó, no pudieron llamarlo de otro modo porque iba para oficinista desde su nacimiento; Eichenbaum nos explica con todo detalle en su artículo «Cómo está hecho *El Capote*, de Gogol» (Todorov, ed. 1970: 159-176) cómo el nombre es un signo concurrente, con otros signos de ser y de conducta que definen a ese personaje, en un discurso en que lo grotesco se lleva hasta el extremo.

Los nombres predicativos que presentan al personaje pueden ser también sólo denotativos, o bien lexemas con notas intensivas que se refieren a la edad, a una relación familiar, a la profesión, al aspecto, etc., y que generalmente se utilizan como criterios de oposición de unos personajes frente a otros a lo largo de todo el discurso (madre / hija; calvo / con pelo; rubio / moreno; el jefe / el subordinado, etc.), o pueden ser simplemente circunstanciales, en una situación: el del abrigo negro / el del verde gabán, etc., aunque siempre estarán de acuerdo con la idea dominante del personaje, derivada de la función que desempeña, si se trata de un actante. Con frecuencia ocurre que un signo circunstancial se convierte en signo caracterizador de un personaje hasta el punto de que puede servirle de índice: el hombre del traje gris...

2) *Signos de acción o situación:* son generalmente dinámicos y suelen estar manifestados mediante verbos, que remiten a las acciones funcionales o circunstanciales del personaje, o bien a situaciones transitorias. Estos signos van cambiando a medida que se suceden los motivos en el discurso de la novela, pues de ellos depende el progreso de la acción, el movimiento, el dina-

mismo de todos los elementos en general. El personaje sale de viaje, se aleja por el camino (disjunción), o se sienta en el salón de su casa con otros (conjunción) y encuentra aventuras o encuentra a otros personajes que le cuentan historias, o bien son otros los que se mueven hacia él para que los juzgue, para plantearle problemas, casos, explicaciones...

3) Por último, señalamos los *signos de relación*, que se refieren a los rasgos distintivos o a los circunstanciales, y sirven para oponer funcionalmente unos personajes a otros: engañador / engañado, seductor / seducido, agresor / agredido, etc., y que pueden formularse en un mayor grado de abstracción, como ocurre en el esquema de Greimas: sujeto / objeto, ayudante / oponente, etc. La mayor formalización de las relaciones suele terminar en oposiciones binarias en las que se polarizan del lado del protagonista todos los signos positivos y del lado del antagonista todos los negativos, que comparten respectivamente con los ayudantes y oponentes.

La red de relaciones urdidas en el relato en torno al personaje son como una prolongación de su ser: el mundo de las cosas no es ajeno al personaje y la presencia de un objeto determinado puede convertirse en índice de una función y de su sujeto. La novela decimonónica hizo un amplio uso metonímico del decorado de interiores para presentar y definir a sus personajes; la novela objetivista describe por igual los objetos inertes y los animados y de este modo cosifica a los personajes para evitar cualquier tentación de juicios de valor e interpretaciones sobre su conducta, incluso para soslayar connotaciones semánticas de cualquier tipo (mirada no semántica).

La interpretación del personaje en la perspectiva textual funcionalista, que acabamos de ver, es la más aceptada en la narratología actual, pero hay otras perspectivas que no parecen incompatibles, aunque plantearían la duda de su ubicación en la sintaxis o en la semántica, incluso en la pragmática, ya que conciben el personaje a partir de una ideología o de una teoría exterior a la literatura, en la que toman sentido las cualidades o rasgos que se describen para dar entidad al personaje. Vamos a revisar fundamentalmente dos: la pespectiva psicocrítica y la teoría sociocrítica del personaje novelesco.

El psicoanálisis, rechazado frontalmente por algunos críticos (Goldmann) y seguido con entusiasmo por otros, interpreta al personaje generalmente en relación al autor, del que lo cree un traslado que hay que reconocer interpretando las normas que usa el inconsciente para manifestarse: la condensación, el desplazamiento, la figuración. Por esta causa dudamos si las tesis psicocríticas deberían ir en una pragmática de la novela, pues en muchos estudios psicoanalíticos se considera al personaje como una expresión del autor real de la obra literaria, que se proyecta sobre sus criaturas inconscientemente. Si bajo el discurso metafórico, o bajo los motivos y su disposición en el argumento (cuadro de actantes, orden de los esquemas funcionales...) se lee con las claves psicoanalíticas, puede encontrarse la figura del autor que se manifiesta en variantes reducibles a los esquemas básicos de la personalidad psíquica.

Quizá el defecto en que ha incurrido con más frecuencia este método es el determinismo casi absoluto en las relaciones causa-efecto y una interpretación unívoca de los signos, a los que considera cada uno de los críticos como un código fijado, cuando suele ser propuesto por él y muchas veces conocido sólo por él. De todos modos el método psicocrítico de análisis e interpretación de los personajes y de sus relaciones con el autor es muy sugerente y suscita gran adicción.

Dominique Fernández afirma que toda la producción artística de un autor depende, «a pesar de todas las disimulaciones y de todas las triquiñuelas inconscientes» con que intenta disfrazarla, de una prehistoria, de un trauma del pasado, de algún conflicto de la infancia (Fernández, 1970: 37). Una obra literaria es siempre la manifestación figurada de una historia del autor, disimulada bajo signos que la desplazan de su figuración propia hacia otro tipo de manifestaciones y la condensan en símbolos polivalentes. Un ejemplo de lo que puede alcanzar esta crítica, referido a la personalidad íntima de García Lorca, y apoyada en el esquema de relaciones actanciales de personajes de sus dramas (no de personajes novelescos, pero sería igual), es la obra de I. Marful, *Lorca y sus dobles* (1991). Una visión personal de las relaciones humanas condiciona el número de personajes y los esquemas en que se colocan en los dramas de García Lorca, y son repetidos una y otra vez.

J. Starobinski señala que el psicoanálisis descifra los signos

siempre en dirección regresiva, es decir, explica el presente por el pasado. Pero, a veces, la obra puede ser la formulación de deseos o planes de su autor proyectados hacia el futuro y esto no suele tenerlo en cuenta la psicocrítica. Los personajes, en este caso, pueden no ser el retrato del ser inconsciente del autor, o la figura sensible de alguna vivencia que no quiere mostrar directamente, sino una prefiguración de su ideal de ser para el futuro. Un imaginario sobre héroe o sobre la justicia, o cualquier otro valor que se busque, puede ser la explicación de un texto y de sus personajes. Bourneuf y Ouellet afirman que el psicoanálisis puede proporcionar mucha luz al estudio del personaje de la novela, más de la que ningún otro método es capaz de aportar, siempre que no imponga un determinismo total y siempre que el crítico domine las claves (Bourneuf y Ouellet, 1975). Añadimos que lo difícil parecer ser el observar esas condiciones, a la vista de lo que se ha hecho.

De todos modos hay que contar que la explicación psicoanalítica no puede ser completa, pues el personaje, identificado en este caso con el autor, no se explica solamente por la lucha que sostiene consigo mismo; todos tienen también una dimensión social, a la que suelen enfrentarse en el transcurso de la novela y generalmente constituye el tema de ésta. El conocimiento del personaje no se basa sólo en su interior, hay que contar con sus manifestaciones en el grupo social en el que se integra o al que rechaza, que puede ser también causa de traumas o de vivencias interiorizadas con fuerza para proyectarse en la obra literaria disfrazadas en figuraciones diversas, desplazadas a ámbitos lejanos del que las origina y quizá condensadas en grados de intensidad diversos.

Lukács, a partir de sus teorías sobre el «héroe problemático», o «demoníaco», señala tres tipos de novelas, según la actitud que el héroe adopte ante una sociedad que no le gusta, que lo margina, que no entiende: el «idealismo abstracto», el «romanticismo de la desilusión», y el «aprendizaje», (Lukács, 1971: 73-83), que equivalen a la posición de un héroe que no se entera de sus problemas de enfrentamiento con la sociedad, porque la locura o la ingenuidad lo hace evadirse hacia otros mundos (Don Quijote, el príncipe Miskin, de *El idiota),* la de un héroe que conoce la realidad y la rechaza renunciando a entenderla y actuando al margen de ella y contra sus principios

y valores (la Regenta, Fortunata), y la de un héroe marginal que decide integrarse en la sociedad y aprender para ello (Lazaro), dando lugar a la llamada «novela de aprendizaje» *(Bildungsroman).*

L. Goldmann concibe al personaje en el conjunto de su método, situado entre el estructuralismo y la sociología, el llamado «estructuralismo genético»; parte de la hipótesis de que existe una rigurosa *homología de estructura* entre los personajes de una obra literaria y las personas que están en el medio social donde aparece, de la misma manera que existe una homología entre el mundo real y el mundo ficcional creado en la novela. Si no de un modo directo, el personaje, desde esta perspectiva se configura por el «efecto persona», del que hemos hablado más arriba.

La objeción que se presentaba a la psicocrítica suele señalarse también respecto de la sociocrítica: ambas perspectivas críticas o teóricas tienden a un determinismo y a una simplificación excesiva en las relaciones del personaje con los modelos y tipos propuestos por el psicoanálisis y por la sociología respectivamente y no dan cuenta de la complejidad de los mundos creados en una novela. Ni la psicocrítica, ni la sociocrítica, cada una por separado, o las dos en conjunto, son teorías que puedan explicar o interpretar la figura del personaje en su totalidad, y en ningún caso lo explican como personaje «literario» sino como reflejo de los aspectos individual o social de la persona.

Goldmann rechaza totalmente el psicoanálisis, pero J. Leenhardt, a pesar de que, según dice, prefiere la sociocrítica, propone utilizar los dos métodos, y lo mueve a ello el que los estudios psicocríticos de Mauron sobre Racine y los estudios sociocríticos de Goldmann también sobre Racine, han llegado prácticamente a los mismos resultados para explicar las estructuras subyacentes en sus dramas, que reflejan el conflicto mantenido por Racine consigo mismo y los conflictos que se le plantearon por su pertenencia a la escuela de Port-Royal y a las doctrinas jansenistas. Esto significa que los dos métodos pueden ser eficaces para explicar las obras literarias, mirando desde la dimensión interior del sujeto o desde su proyección social en un entorno inmediato. Los conflictos sujeto-sociedad pueden interiorizarse en términos de deber o de ser y generan un modo

especial de abordar los problemas dramáticos y concretamente los problemas del personaje.

El personaje en ambos métodos críticos es visto fundamentalmente como un trasunto del autor, una proyección de su personalidad, bien sea de su ser interior (psicoanálisis), incluso inconsciente, o de su persona social (sociocrítica). En este sentido tenemos que decir que muchos de los estudios históricos sobre el personaje se han hecho tratando de ver en él la copia de los caracteres reales diseñados por la sociología, es decir prototipos *(homo economicus, homo faber, homo ludens...)* que se exageran, como hemos dicho en las novelas de tesis, al poner los tipos puros, distanciándolos del hombre real con cualidades de los diversos tipos sociales, si bien puede tener una como dominante.

Señalamos también otra relación directa que el personaje mantiene con su autor, o quizá el autor con su personaje. Muchos novelistas se presentan como creadores de personajes, que se les presentan como ideas y les obligan a darles formas. Varias revistas francesas, entre ellas *Tel Quel,* hicieron una encuesta entre cincuenta novelistas y muchos se decantaron por ese papel del novelista como creador de personajes y sobre la necesidad imperiosa que sienten de darles formas: «el personaje se convierte en un ser molesto» (B. Clavel), «la obsesión es demasiado fuerte» (R. Sabatier), «yo creo a partir de los personajes y los lanzo en seguida al fuego de la acción» (E. Robles). Parece que el novelista se pone al servicio de sus personajes, en una forma de determinismo instrumental.

El personaje es, según parece, una unidad de construcción, un conjunto de rasgos de sentido y un centro de relaciones pragmáticas y es también una creación del autor que se ve obligado a dar forma a la idea que tenga sobre los sujetos de las acciones en la historia que crea en sus mundos ficcionales.

3.3.3. Tiempo y espacio: el cronotopo

El novelista puede manipular el tiempo de la historia para convertirlo en un tiempo literario en el argumento y pueden señalar en el discurso los tiempos relativos mediante referencias de términos a medidas temporales, o en relación a datos

de la vida de los personajes o del transcurso de las acciones. Cassirer dedica un capítulo de su *Filosofía de las formas simbólicas* a seguir las huellas que el tiempo deja en el lenguaje, y son innumerables. El discurso de la novela suele incorporarlas directamente, aparte de las manipulaciones que sobre ellas puede proyectar directamente el autor.

Frente a otras unidades, como el personaje que es en principio un nombre, una etiqueta vacía, pero se ve llenando con atributos desgranados en forma discontinua en el discurso, el tiempo «no subsiste por sí mismo, ni pertenece a las cosas como una determinación objetiva que permanezca en la cosa misma» (Kant, 1961: 182), y por tanto no se puede identificar directamente en el texto, sino que hay que buscarlo en las relaciones de los lexemas que indican tiempo con las acciones y situaciones que denotan, ya que el tiempo es condición formal de todos los fenómenos, como ocurre también con el espacio.

La novela recibe la consideración de arte temporal, como la música; crea un mundo de ficción situado en el tiempo, puesto que el discurso es forma de una historia y ésta es un conjunto de motivos que se suceden implicando cambios: sucesión y movimiento son los elementos de toda historia real y fingida, y sobre ellos se miden y se señalan el tiempo y el espacio.

Además de ser el marco en que se sitúa la historia de la novela, el tiempo puede erigirse en tema central, como ocurre con autores como Proust, Mann, etc. Y hay autores, como Valle Inclán, que pretenden dar una visión de varias acciones simultáneas en el tiempo, como si estuviesen paradas, para diseñar un panorama espacial como un retablo; en *El ruedo ibérico* los cuadros van sucediéndose en presente, y los finales alertan al lector sobre la extraña posibilidad de un tiempo parado, inmóvil, en una técnica que recuerda la de una película que en la última escena congelase el movimiento convirtiendo en estático lo dinámico y en pintura lo que era vida. Las acciones que van realizando los personajes parecen estar dispuestas de antemano esperando que pase por encima la mirada del narrador que las trasladará a la novela. Las fronteras entre artes temporales y artes espaciales parecen diluirse en estos intentos de la novela de hacer del tiempo una esfera donde todo movimiento se repita, dentro de la sucesividad.

En la novela se puede distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo del argumento, es decir, el tiempo cronológico y el tiempo literario; sus diferencias confirman que efectivamente el tiempo es un elemento arquitectónico del relato. Se puede también señalar el tiempo del discurso, y el de la lectura. Las acciones de la historia tienen un tiempo implicado que se va sucediendo al paso de unas a otras en un orden cronológico, paralelo y por referencia a la trayectoria vital de los sujetos, generalmente suele seguirse el tiempo vivido por el protagonista, que suele tener la mayor amplitud textual y quedar más clara.

El tiempo del argumento reduce necesariamente el de la historia porque no cuenta todos los detalles, ni siquiera todos los motivos, porque aquellos que sin crear confusión pueden ser pasados por alto no resultan materia literaria y pueden permanecer latentes: detalles de la vida diaria se omiten generalmente, a no ser que su presencia tenga un sentido preciso y resulten funcionales para algún final determinado. La repetición textual de los motivos no amplía el tiempo de la historia, pero sí el del argumento y el del discurso.

La forma en que cada novelista trata el tiempo es uno de los rasgos principales de su estilo. Borges era partidario de decirlo todo en un tiempo reducido y concentrado, pero hay otros autores que prefieren extenderse en detalles de apariencia mínima y alargan el tiempo por alguna razón, porque quieren mostrar un conocimiento detallado de las circunstancias para alcanzar con certeza la verdad de los hechos, o porque pretenden un ritmo lento. El narrador no puede contar todo, como se supone que sucede en la realidad, de ahí que según creo la primera labor del narrador está precisamente en la elección de los motivos: el mundo empírico es una secuencia abierta, espacial y temporalmente, pero el mundo ficcional se cierra en una historia, que es ya literaria, a pesar de que algunos la considera materia indiferente, porque sus unidades, los motivos, han sido elegidos entre otros muchos como los más adecuados, los más significantes, los mejores para manifestar lo que se pretende. Una buena parte de los posibles motivos, que entraría en la coherencia de la historia, no aparece en el argumento, porque el tiempo y el espacio textual de que se dispone ha de ser necesariamente reducido; dice Borges en su *Biografía de Tadeo*

Isidoro Cruz: «mi propósito no es repetir su historia. De los días y las noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda...» *(El Aleph).* La extensión que se da a cada motivo es otra de las elecciones que debe realizar el narrador, lo mismo que el hecho de contarlos una vez o más. En esa primera tarea está la selección de motivos, la elección de su forma más o menos dilatada y la programación del modo de incluirlos una vez o más, u omitirlos en el discurso. El tiempo literario mantiene una relación estrecha con estas circunstancias y hechos.

Villanueva (1977 y 1989) señala alguno de las técnicas que suele utilizar el relato para conseguir un ritmo adecuado cuando el tiempo de la historia y el del argumento no coinciden, que es prácticamente siempre, y son la escena, el resumen o panorama, la elipsis y la pausa descriptiva o digresiva. A pesar de que la escena suele identificar su tiempo con el de la historia, hay una modalidad, la *escena modélica,* que resume el relato iterativo: los motivos que se repiten a diario, o de otro modo, se presentan una sola vez escénicamente, y dan lugar a una forma de resumen (Bobes, 1977). El uso de unas técnicas u otras, o el no usarlas en absoluto, no parece que sea, ni mucho menos, algo caprichoso o arbitrario, está en relación inmediata con el sentido de la obra, en cuyo texto se semiotizan los signos literarios de todo tipo, pero además se hacen convergentes con otros, debido a la falta de codificación de los signos literarios, de donde deriva su movilidad, su capacidad para adaptarse a los dominantes en cada caso y para participar sin dificultad en el sentido de cada lectura.

El tiempo alcanza gran relieve como elemento organizador de la novela, es decir, en su aspecto sintáctico. En el paso de la historia al argumento, el tiempo es la categoría fundamental para establecer las referencias: la historia tiene el orden cronológico que corresponde al que convencionalmente tendrían en el mundo empírico los hechos contados y cualquier alteración puede atribuirse a una manipulación en el paso de la historia al argumento. El elemento que puede servir al lector para constatar las diferencias de la historia en el argumento es precisamente el tiempo, por tanto, consideramos que es un elemento arquitectónico del relato, y una unidad sintáctica ya

que establece un orden natural de la historia y en referencia a ella se calcula el desorden del texto literario. Las otras unidades, funciones, personajes y espacio, carecen de una referencia establecida objetivamente y resulta difícil descubrir alteraciones o desviaciones, porque ¿cuál es el tipo que sirve de canon a un personaje determinado? ¿qué motivos concretos: un paseo, un baile, un banquete, una sesión de teatro, etc. son los que pueden presentarse en el argumento para construir una historia, por ejemplo, de adulterio?, ¿qué espacio se puede fijar para situar a los personajes?; si carecemos de un esquema en la historia, resulta imposible señalar las «alteraciones» o ¿qué espacio es el fijado para situar en él a los personajes?, ¿dónde han de encontrarse los protagonistas: en una escalera, como Fortunata y Juanito Santacruz, en una plaza, en un salón?; si carecemos de un punto de partida en la «historia», resulta imposible señalar con precisión qué alteraciones tenemos que interpretar como signos literarios en el argumento. Dadas las funciones y sus sujetos, el tiempo es creado por ellos de una forma determinada, si el argumento lo presenta de otro modo, ahí encontraremos el indicio necesario para interpretar una intención semántica añadida, pues las transposiciones temporales no son caprichosas y alteran el sentido. El orden sintáctico inicial es el cronológico, el orden sintáctico literario es el del argumento, que añade al primero un sentido nuevo, en convergencia siempre con los demás signos textuales.

Los formalistas rusos consideraban que cualquier transposición temporal apuntaba al narrador y debía de ser, por tanto, estudiada en la pragmática, como signo pragmático. Genette al analizar el tiempo proustiano habla de las «anacronías narrativas», o «formas de discordancia entre el orden de la historia y el orden de la narración», pero no se cuestiona si pertenecen a la semántica o a la pragmática (Genette, 1972).

Se han señalado en los relatos varios modos de modalizar el tiempo: el parado, el sucesivo, el circular, el retrospectivo, el psicológico... todos ellos desde la capacidad humana de percepción temporal, que se basa, como ya advirtió Aristóteles, en el movimiento, en la acción humana. Cada una de estas formas temporales, en relación con el espacio y muchas veces compartiendo con esta categoría los términos lingüísticos que las de-

notan, creará un cronotopo determinado en el relato y servirá de base a un estilo constructivo.

El tiempo parado en la novela es el efecto de hacer cesar el movimiento al cambiar la narración por la descripción. El movimiento, que señala los cambios y el paso de un motivo a otro, no se tiene en cuenta y el narrador se sitúa en un punto fijo para describir un panorama, procurando para el arte literario una aproximación al arte espacial.

Tenemos que aludir a otra forma de considerar el tiempo parado y consiste en la posibilidad de que el tiempo de una historia quede detenido porque se inserta otra que aporta su propio tiempo. El vizcaíno del *Quijote* queda congelado en su tiempo, con la espada en alto, mientras se narra una metanovela, cuyo tiempo es independiente del tiempo de la historia.

A fin de comprobar el valor arquitectónico del tiempo y su proyección semántica en el mundo ficcional del argumento, tal como se manifiesta en el discurso, vamos a detenernos en un episodio de *La Regenta;* es una secuencia que se encuadra con una precisión temporal absoluta y en un espacio bien delimitado, el despacho de Don Víctor. Estamos hacia la mitad del capítulo veintinueve y el discurso dice: «al día siguiente, veintisiete de diciembre...», a las siete menos cuarto de la mañana, y sigue paso a paso el tiempo vivido por don Víctor en ese día de pasión, hasta que por la noche llega a su casa y encuentra al Magistral esperándolo. Entran en la casa, van al despacho:

> «Había que hablar.
>
> ¿Tendría usted por ahí... un poquito de agua? —dijo don Fermín que se ahogaba y no podía separar la lengua del cielo de la boca.
>
> D. Víctor buscó el agua, y la encontró en un vaso, sobre la mesilla de noche. El agua estaba llena de polvo, sabía mal.
>
> Don Fermín no hubiera extrañado que supiera a vinagre. Estaba en el Calvario. Había entrado en aquella casa porque no había podido menos: sabía que necesitaba estar allí, hacer algo, procurar su venganza, pero ignoraba cómo. «Estaba, cerca de las diez de la noche, en el despacho del marido de la mujer que le engañaba a él, De Pas, y al marido; ¿qué hacía allí? ¿qué iba a decir? Por la memoria excitada del Magistral pasaron todas las estaciones de aquel día de pasión. Mientras bebía el vaso de agua, y se limpiaba los labios pálidos y

estrechos, sentía pasar las emociones de aquel día por su cerebro... (pág. 859) (...).

Cuando acabó de beber el vaso de agua que sabía a polvo, el Magistral aún no sabía lo que iba a decir...» (pág. 867)

Don Fermín está bebiendo un vaso de agua sucia durante un tiempo discursivo de ocho páginas, en un tiempo argumental parado, mientras el narrador se sitúa en la memoria del personaje (foco) para contar lo que ha sufrido durante el día.

La construcción del discurso desde el punto de vista del tiempo es muy compleja en esta escena: el uso de un tiempo discursivo dilatado para esa acción concreta de beber un vaso de agua polvorienta, puede relacionarse con la actitud de claro rechazo del narrador respecto a la conducta del Magistral: el desenlace de la novela, todo el proceso que llevará a la muerte de don Víctor, se origina precisamente en la acusación que el canónigo lleva a cabo en ese tiempo y en ese espacio; el narrador se complace en hacerle beber, durante ocho páginas, un vaso de agua sucia. El tiempo de la historia, que se introduce en esas ocho páginas, comprende todo el día del Magistral y es paralelo al día amargo que vive don Víctor desde las siete menos cuarto hasta las diez de la noche, pero en la técnica general de la novela el narrador no suele utilizar la omnisciencia espacial, es decir, no está a la vez con dos personajes distantes, este tipo de cronotopo no le permite contar de la misma manera el tiempo de don Víctor (al que acompaña el lector todo el día) y el tiempo del Magistral. El recurso seguido para solucionar este problema de expresión literaria consiste en pasar al interior del personaje y hacer que recuerde sus vivencias del día. Es un tiempo interiorizado que ocupa en la historia un día, ocho páginas del discurso, unos minutos en el argumento (lo que se tarda en beber un vaso de agua). Por otra parte las acciones paralelas en el tiempo de don Víctor y don Fermín son el esquema constructivo de esta escena.

Para hacer su interpretación semántica (adelantándonos al tema del capítulo siguiente) tenemos que contar con otros signos convergentes con el tiempo. El marido y el confesor de Ana viven a lo largo de las horas del día veintisiete de diciembre su descubrimiento del adulterio de la Regenta. El narrador

sigue patéticamente las horas de don Víctor y se detiene en señalar los cuartos; lo presenta como ánima en pena recorriendo los parajes de caza con su amigo Frígilis hasta que finalmente le cuenta su desgracia: el lector saca la impresión de que don Víctor no actuará como un marido claderoniano, que su amigo intervendrá para que así sea y que el desenlace no será sangriento; cuando don Víctor entra en su casa las expectativas del relato son éstas. Don Fermín hará que todo cambie, enturbia el panorama de relaciones y actúa como en el desenlace textual de la historia.

La misma historia, el mismo argumento podía haberse contado de otras muchas formas, pero el narrador ha elegido una y ha convertido el tiempo en un signo literario de valor sintáctico sobre el que se realiza un seguimiento paralelo de dos personajes, y con ello destaca sus acciones paralelas en el tiempo, pero bien distintas en la presentación discursiva: la desolación de don Víctor y su aplanamiento senil frente al deseo violento de venganza de don Fermín, presentado en esa especie de metáfora cinematográfica que es el vaso de agua sucia que bebe. El uso del tiempo dilatado en esa secuencia del descubrimiento del adulterio es una muestra de cómo las posibilidades sintácticas de la categoría tiempo se relacionan con los espacios del relato y del discurso y generan unos valores semánticos que se concretan en un sentido convergente con el de las demás categorías literarias: los personajes y las acciones.

El tiempo de las historias intercaladas no puede situarse en la misma línea de orden y de sucesividad del que sigue la historia primera, es un tiempo heterodiegético: el tiempo de la descripción que paraliza la narración no es un tiempo diferente, sólo es un alto en el devenir. El discurso en el que hubiera sólo tiempos parados, serían cuadros, no novela. En cualquier caso el sentido que adquieren las unidades temporales es, como ocurre con todos los signos literarios, un sentido concurrente con el de los otros signos del texto, pues al tratarse de signos no codificados se adaptan con facilidad a las isotopías generales de una lectura.

El *tiempo sucesivo* supone un avance y como tal pasa a ser creador de orden, pues los motivos se engarzan en un antes y un después. El marco de referencias para entender este tipo de orden, que llamamos cronológico, y para reconocer los espa-

cios relativos, consiste en situarlos en la trayectoria vital de un personaje, en una vida humana consciente, o en una trayectoria histórica, y todo lo que sea salirse de esa línea, el desorden cronológico, pasará a ser un orden manipulado, signo literario, por tanto. El tiempo sucesivo es el que mejor se adapta a una consideración realista del tiempo, que en el mundo empírico del hombre no deja de fluir.

El *tiempo psicológico* es el tiempo presentado como vivencia, en su duración, para lo cual es preciso su interiorización, según lo hemos visto en el que vive don Fermín en la escena presentada; objetivamente el tiempo tiene una duración medible, pero el tiempo subjetivo puede alargarse más o menos, ya que no mantiene ataduras con la realidad exterior. En este caso, el paso de una acción a otra, o la superposición de dos o más acciones se produce por asociación, generalmente inmotivada, no por exigencias o necesidades derivadas de las relaciones de un esquema causal o temporal, en el que dada una premisa se sigue un efecto. El relato consigue así una apariencia de desorden, de caos, que suele manifestarse en un discurso generalmente en primera persona, monologado e interior, pero que puede ser alterado, según el estilo del novelista, por ejemplo con el uso del monólogo interior indirecto, que encontramos en *La Regenta* y que supone la disociación del foco y de la voz (foco es don Fermín, pero la voz es la del narrador con omnisciencia parcial).

La novela puede articular sus unidades sintácticas tomando como elemento conductor el tiempo, y esto suele hacerlo en dos aspectos: teniendo en cuenta la duración, la simultaneidad y la sucesividad que son criterios para establecer un *orden* en los motivos y descubrir el esquema que sigue el relato; o teniendo en cuenta unas relaciones verticales entre la secuencia de los motivos de la historia y el momento de narrar: el tiempo se relativiza creando un antes (pasado), un ahora (presente) y un después (futuro). Teóricamente la novela permite al autor toda clase de manipulaciones sobre el tiempo. Las limitaciones que puede haber proceden del tipo de relato que se pretenda: en un relato realista, verosímil, no es posible traspasar el marco de temporalidad vital humana, por lo que se refiere a la duración, es decir, tomados los personajes como personas, su tiempo es el de una persona, los escapes pueden situarse en el sueño,

en el presentimiento o interiorizando el discurso (monólogo interior). Otras limitaciones se refieren a la simultaneidad: el personaje realista carece de ubicuidad, y si está en un lugar no puede estar al mismo tiempo en otro. Esta es una limitación muy fuerte que afecta de modo directo al narrador, como ya hemos visto, pero que afecta también a los personajes, porque, a no ser en la literatura fantástica, no puede aparecer un mismo personaje en dos tiempos alejados: el tiempo del personaje-persona no tiene huecos, no tiene saltos, aunque en el argumento no se presente totalmente y dé lugar a «blancos». La literatura fantástica tiene mayor libertad y así Byo Casares hace que un personaje viva en dos tiempos distantes, sin perder la sucesividad, o Cortázar hace que el protagonista de *El perseguidor* viva en un tiempo absoluto, circular, que parece no avanzar.

Como el tiempo, el espacio resulta ser una categoría para el conocimiento, que no se percibe en sí mismo, sino por relación a los objetos que están en él y nos permiten señalar distancias y por relación a los personajes, que se mueven y alteran las relaciones espaciales. Las acciones transcurren en el tiempo, pero los personajes y los objetos se sitúan, estática o dinámicamente, en el espacio. En principio consideramos el espacio como el lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualquier de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato, el espacio puede constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada «novela espacial» (Kayser, 1968).

El espacio como categoría sintáctica suele apoyarse en el «viaje», es decir, en el desplazamiento del héroe en el espacio. España no sólo creó con el *Quijote* la novela de personaje, organizada sobre sucesivos viajes, sino que con el *Lazarillo* inicia la novela directamente espacial, sin que falten las otras categorías sintácticas, el personaje y las acciones. El pícaro constituye un personaje característico, con una mentalidad y una conducta nuevas en la historia de la novela, se convierte funcionalmente en un elemento coordinador de espacios, en los que siempre está presente y los relata o describe con un enfoque próximo, de primera mano, como si todos le ocurriesen a él, y así se convierte en una especie de testigo móvil de diferentes espacios hasta que se queda en el que le acomoda más. El principio constructivo de este tipo de novelas es, según Kayser,

el espacio, de donde toman su unidad, ya que el personaje, que también es único, no agota su trayectoria vital, ni la posibilidad de más acciones, es decir, el final de la novela no coincide con la muerte del protagonista, porque no es novela de personaje, y no está construida sobre su vida total, sino que el relato acaba cuando se han recorrido los espacios físicos (ida y vuelta de un viaje), o sociales (distintos estamentos) previstos. Este tipo de novela se caracterizaría por la sucesión de cuadros en los que se desarrollan acontecimientos que no se relacionan en esquemas causales, es decir, cada uno de los episodios es independiente del anterior y tiene su unidad autónoma, es un espacio cerrado en el que sólo penetra el protagonista como coordinador de todos.

El apogeo de la novela espacial se alcanza, según Kayser, en el siglo XIX, en la novela realista y es sintomático que Balzac entienda sus novelas como estudios de la vida privada, estudios de la vida de provincia, estudios de la vida parisién, etc., en un conjunto general de *Comedia humana* que parece manifestar una concepción espacial del mundo (Kayser, 1968: 487).

El espacio se presenta en la novela como lugar y distancia donde está y se mueve el personaje y donde los objetos crean un ambiente que puede condicionar o reflejar el modo de ser de los personajes estableciendo una relación de tipo metonímico o metafórico. Por esta razón suele estudiarse el espacio del mundo ficcional a partir del movimiento de los personajes y de los efectos que producen en el narrador o en los mismos personajes: Matoré ha propuesto un estudio del espacio literario a través de las sensaciones visuales y auditivas principalmente (Matoré, 1967).

Como siempre, la figura del narrador sirve de centro para establecer relaciones espaciales, y puede adoptar distintas posiciones respecto al espacio, lo mismo que respecto a los hechos y a los personajes. La omnipresencia es uno de los privilegios del narrador tradicional, paralela a la omnisciencia: el narrador lo sabía todo y estaba presente en todo, aunque fuesen tiempos simultáneos y lugares alejados. Chatman define la omnipresencia, u omnisciencia espacial, como la estancia en simultaneidad en dos lugares diferentes, y además como la facultad que tiene el narrador de situarse en la posición más ventajosa, para ofrecer enfoques desde puntos que no son asequibles a los per-

sonajes (Chatman, 1990: 103 ss.). El punto de vista sería, según estas tesis, una categoría espacial. La omnisciencia temporal y la psíquica duran más en la historia de la novela que la omnisciencia espacial u omnipresencia, y hemos podido comprobarlo en el análisis en la secuencia de *La Regenta* donde el narrador renuncia a la posibilidad de contar como testigo lo ocurrido en dos espacios alejados, pero habilita otros recursos para presentar en el discurso lo que él no ha podido ver: como recuerdo de un personaje, como sospecha o imaginación de otro, etc. Sólo paulatinamente abandonará el narrador sus privilegios y renunciará a conocer el interior de sus personajes o su pasado hasta convertirse en un observador que se limita a las posibilidades de una persona.

En el mismo sentido podemos interpretar la teoría manifestada por Robbe-Grillet respecto a la novela objetivista en la que el narrador es el testigo que transcribe lo que ve desde su posición variable, sin hacer comentarios y sin interpretar, «aquí el espacio destruye al tiempo, y el tiempo desfigura el espacio. La descripción resbala, se contradice, gira en redondo. El instante niega la continuidad», porque todo es presente y todo está presente, para un narrador que se concibe como un testigo objetivo. El espacio y el tiempo de la novela objetivista está parado y ante él sólo se desplaza el narrador.

Chatman propone diferenciar el espacio de la historia y el espacio del discurso. El primero está constituido por los lugares físicos por donde se supone que se mueven los personajes, mientras que el espacio del discurso es el que se actualiza en cada momento: don Quijote se desplaza por La Mancha y en una escena se sitúa en la venta, junto al pozo, en su casa, en Sierra Morena..., es decir, en un «foco de atención espacial» (Id. 109). No puede hacerse esta vinculación de los espacios generales a la historia y de los microespacios al discurso, porque todos están en la historia, y todos están en el argumento, a partir del discurso, que efectivamente en cada caso enfoca con más interés una parcela del espacio general convirtiéndolo en foco de atención espacial.

Las relaciones visuales con los objetos o con otros personajes, pueden ser precisas o vagas, y pueden ser originales o tópicas, según el estilo del autor, de la época y, más frecuentemente, de acuerdo con unos cronotopos culturales arraigados

que suelen pasar desapercibidos a los lectores contemporáneos de la obra, porque suelen durar muchos siglos, y sólo se observan al comparar novelas de culturas muy alejadas, pues la falta de una distancia impide identificar el cronotopo de las novelas contemporáneas: da la impresión al lector de que no puede ser de otro modo y se toma como evidente.

La noción de espacio es, desde luego, histórica, circunstancia que se traduce de un modo inmediato en la elección de los lugares donde transcurren los hechos, que se hacen tópicos en las obras de un siglo o de un período cultural; también es histórico el sentimiento del espacio y sus relaciones con el tiempo, conjunto al que Bajtín denomina el cronotopo de la novela, y tiene unos rasgos característicos en las distintas etapas de la novela, es decir, es una unidad que cambia en el tiempo y se manifiesta en formas diferentes a lo largo de la historia del género narrativo. Un determinado cronotopo resulta específico de una determinada clase de novela, o de la novela de una determinada época.

Según las épocas prevalecen determinados lugares como ámbito para situar las acciones en el texto de los relatos: el *locus amoenus* de las historias medievales, los lugares bucólicos, que idealizan la naturaleza, de las novelas pastoriles, los paisajes urbanos de la novela realista, los espacios imaginarios de la novela fantástica, los paisajes agrestes y con ruinas del romanticismo y los jardines geométricos, de tipo francés, del modernismo; los espacios interiores de la novela intimista, el castillo de la novela gótica, etc., y en relación con tales espacios hay una concepción del tiempo presente y sin prisas, lento o frenético, sucesivo o parado, etc.

En la novela griega el espacio es medido desde el centro que ocupa el hombre y por sus desplazamientos, y es, por tanto, un espacio antropológico, pero no parece que ocurra lo mismo con el tiempo, pues aunque Bajtín afirma que «el movimiento del hombre en el espacio proporciona las normas principales de medida de espacio y tiempo de la novela griega, es decir, el cronotopo» (Bajtín, 1989: s58), el tiempo de la aventura, de las innumerables aventuras que viven los personajes para superar la prueba de sus fidelidades y de su propia identidad, no se proyecta nunca en su trayectoria vital, de modo que cuando al final de la novela se cierra el anillo del viaje en el mismo

espacio en que se inicia, con la vuelta a la patria y a casa, que deja atrás todos los espacios recorridos anteriormente, sin borrarlos, los enamorados siguen tan jóvenes y tan pimpantes como al principio, no han envejecido nada, pues el tiempo transcurrido, el tiempo necesario para los viajes y aventuras, parece no haber transcurrido: estamos al día siguiente del encuentro y del enamoramiento de los protagonistas.

De la misma manera que es característico de la novela griega desplazar por lugares exóticos e innumerables a sus personajes, se hace característico de la novela medieval mover a sus caballeros por lugares en los que se mezcla la fantasía y la realidad, entendida a veces en forma simbólica o alegórica (novela de caballerías, novela sentimental); la novela «moderna», el *Lazarillo* y el *Quijote* ponen a sus héroes en los caminos reales, donde topan con personajes, con instituciones y con aventuras de todo tipo, recorriendo una escala social más o menos extensa, a la que quieren repasar con su crítica desde la visión de un marginado o de un loco; frente a la novela clásica bizantina que mueve a sus personajes en el espacio, en un sentido horizontal, la novela moderna suele mover al protagonista en el interior de la sociedad, en un viaje vertical por las diferentes clases sociales *(Lazarillo),* aunque no descarta el movimiento del héroe en el espacio *(Quijote).*

La novela romántica, a finales del siglo XVIII, sobre todo la novela gótica, impone un nuevo espacio, el castillo, y los desplazamientos se hacen en el presente por los pasadizos y cámaras secretas construidas en épocas remotas, o se hacen al pasado a través de los archivos y de las galerías de retratos, que alguien comenta, y que generalmente adelantan la repetición de las mismas circunstancias en personajes del presente.

La novela realista, que se hizo urbana en sus macroespacios, se centra en interiores que suelen ser un salón o un salón-recibidor. Balzac, Stendhal, Galdós, Clarín, etc., convierten este espacio en el lugar de intersección y confluencia del tiempo y el espacio de sus héroes. Es interesante destacar, porque muestra la vinculación del tiempo literario con las ideas sobre el tiempo real, que en el drama realista los espacios escenográficos se reducen –y en capítulo XVI de *La Regenta* Clarín ironiza sobre ello– a una «sala decentemente amueblada», donde los personajes dialogan y frecuentemente se hacen confidencias

que son relatos parciales de algo sucedido fuera del escenario. Esa forma de concebir el espacio como lugar donde se intercambian conocimientos sobre la historia y donde se va creando narrativamente el argumento del drama, anula la acción escénica y convierte al drama en «teatro de palabras»; la novela coincide no sólo en este tipo de espacio, y también en el uso del diálogo que, debido a exigencias del género narrativo y a la presencia de un narrador, es un diálogo «referido», con más o menos indicios de distancia y de instancias intermedias, pero diálogo.

El cronotopo de la novela y del drama realistas se resuelve en una sala-recibidor a donde llegan los ecos de la vida en las calles de una ciudad provinciana cuyo problema fundamental parece ser la repetición de hechos situados en el tiempo, lo que genera el aburrimiento, sobre todo de las mujeres, que se refugian en la lectura de novelas, o en relaciones peligrosas. La repetición de las mismas cosas a las mismas horas, y el retorno inevitable de las mismas fiestas y los mismos ritos en los distintos días del año, hace que los personajes se «formalicen», es decir, que pierdan los sentimientos y actúen como autómatas programados dentro de un ámbito espacial muy limitado y con ello se vuelvan irresponsables, aburridos, insensibles y depresivos y tengan una conducta que mire con nostalgia los excesos románticos. La pequeña ciudad provinciana, Yonville, donde vegeta Madame Bovary, o la Vetusta, donde Ana Ozores se angustia viendo pasar el tiempo, van desgranando la sucesión de fiestas o los comicios, etc., siempre en los mismos espacios hasta el punto de que los personajes llegan a identificarse con ellos y los semiotizan en una relación evidentemente mimética: Ana y su caserón, don Fermín y la catedral, don Álvaro y el casino. El espacio pesa, conforma y define a los principales personajes hasta hacerlos compartir sus rasgos más destacados: pero insoportable de la tradición (caserón incómodo), afán desmedido de dominio (torre de la catedral), frivolidad e inconsciencia (Casino: juegos, fiestas).

Cada tipo de espacio tiene en el relato realista unas exigencias que se proyectan en el modo de vivir el tiempo, el de la naturaleza, cíclico en la sucesión de primavera, verano, otoño e invierno, o el cultural, que señala fiestas y ritos también fijos, y hasta el profesional con su sucesión de tiempo ocupado y vacaciones, y frente a ese eterno retorno temporal en una espa-

cio limitadísimo, pesante, el tiempo del hombre avanza inexorablemente hacia la vejez, y suscita un rechazo de unas formas de vida que se ven desde la posibilidad de que se repitan sin límite. Un pasaje de *La Regenta* puede resultar elocuente de estas relaciones entre el espacio interior (salón), el exterior (la calle), y el tiempo de ritos repetidos inexorablemente en la vida provinciana (la festividad de Todos los Santos), que genera rebeldía, porque se viven en forma automática, sin sentir nada, por unas exigencias culturales que el héroe rechaza; una situación así resulta impensable en una novela con espacios abiertos (de aventuras, de caminos, de castillos...):

> «Se asomó al balcón. Por la plaza pasaba el vecindario de la Encimada camino del cementerio, que estaba hacia el Oeste, más allá del Espolón, sobre un cerro. Llevaban los vetustenses los trajes de cristianar; criadas, nodrizas, soldados y enjambres de chiquillos eran la mayoría de los transeúntes: hablaban a gritos; gesticulaban alegres; de fijo no pensaban en los muertos. Niños y mujeres del pueblo pasaban también, cargados de coronas fúnebres baratas, de cirios flacos y otros adornos de sepultura. De vez en cuando, un lacayo de librea, un mozo de cordel, atravesaban la plaza abrumados por el peso de colosal corona de siemprevivas, de blandones como columnas y catafalcos portátiles. Era el luto oficial de los ricos, que sin ánimo y tiempo de visitar a sus muertos, les mandaban aquella especie de besalamano... Las *personas decentes* no llegaban al cementerio; las señoritas emperifolladas no tenían valor par entrar allí y se quedan en el Espolón paseando, luciendo los trapos y dejándose ver, como los demás días del año.
>
> Ana aquella tarde aborrecía más que otros días a los vetustenses; aquellas costumbres tradicionales (...) se le ponían a la Regenta sobre el corazón (...) Si ella contara lo que sentía a cualquier vetustense, la llamaría romántica...) (428).

El tratamiento del tiempo y del espacio, es decir, el cronotopo de la novela, señala grandes líneas culturales y cambios desde la novela griega hasta la novela actual, y da pie hasta cierto punto, a las clasificaciones cronológicas en relación con las etapas culturales: clasicismo, medievalismo, renacimiento, barroco, romanticismo, realismo, novela nueva, y siempre se

reconoce un sistema filosófico latente que informa los diferentes conoceptos temporales y espaciales dominantes en cada etapa y comunes a sus relatos y a la vida, porque suele haber una coincidencia entre el modo de situar acciones y personajes en los mundos ficcionales y los modos en que la persona de un tiempo y un espacio los cruza con su vivir: «el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad, pues en el arte y en la literatura todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo» (Bajtín, 1989: 393). Un tiempo y un espacio, sentidos y valorados de un modo propio, según la filosofía subyacente, dan lugar a un cronotopo novelesco característico de cada etapa cultural.

Los cronotopos tienen una gran importancia temática y figurativa, porque «son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento» (Bajtín, 1989: 400), en ellos se concretan los acontecimientos y toman una dimensión de vida. Locke había advertido que mientras en la expresión filosófica o científica las ideas se expresan directamente, («transcendentalmente», dirá Kant), en la novela se manifiestan en un sujeto determinado y en una acción vivida y «el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación» (Bajtín, id.). La novela de aventuras, de espacios abiertos y tiempos sin fin, se centra en el protagonismo del hombre, del caballero proyectado fuera del lugar; la novela realista que ve el mundo desde el espacio de una sala de estar que cuenta el tiempo por días que se repiten ritualmente, suele centrarse en protagonistas femeninos. Podríamos hablar de un cronotopo masculino o femenino, que caracterizaría a diferentes tipos de novela en la historia.

Habría que diferenciar lo que son las acciones y los sujetos que las viven y el marco espacio temporal donde quedan situadas en esa materialización concreta de las ideas. En este punto tiene un apoyo claro la tesis de la ficcionalidad como rasgo específico de la novela: en su discurso se expresan las ideas mediante categorías figurativas (personas, acciones, tiempo y

espacio) que se sitúan en un mundo ficcional donde se vive una praxis fingida.

Después de la atención preferente a las acciones y a los personajes, parece que la reacción de Bajtín de considerar el cronotopo como «punto principal para el desarrollo de las escenas» puede comprenderse, pero fuera de esa reacción creemos que las cuatro categorías, acciones, personajes, espacio y tiempo, son unidades constantes en el relato, como funciones, actantes y cronotopo; cualquiera de ellas puede convertirse en dominante y de hecho en la historia pueden encontrarse variantes de novela en la que adquiere mayor relieve una de las unidades, que arrastra a las demás para lograr convergencia en el sentido. Las acciones y los sujetos se implican recíprocamente, son los elementos sustanciales de todo relato y no pueden manifestarse si no es en un marco constituido por las relaciones del espacio y el tiempo.

El cronotopo no tiene en sí contenidos narrativos, pues constituye las coordenadas donde ocurren y se insertan las acciones y sus sujetos, y en esto somos kantianos. Sin embargo, puede utilizarse como elemento organizador del relato: si el énfasis se pone en el tiempo, la novela sigue la biografía de un personaje o la historia política de un pueblo (tiempo exterior), o bien se proyecta sobre las vivencias interiores (tiempo interiorizado), pero en todo caso habrá también desplazamientos físicos o psíquicos; cuando el énfasis se sitúa en el espacio como categoría organizadora de la sintaxis del relato, generalmente se sigue un viaje y se detallan los desplazamientos, que, como es lógico, transcurren en un tiempo.

Todas las unidades sintácticas, funciones, actantes y cronotopo, se organizan en un mundo ficcional mediante un discurso en el que todas están contenidas sincréticamente y sólo al destacar una sobre las demás hace que podamos hablar de novelas de personajes, de aventuras, temporales o espaciales. En resumen, las cuatro categorías están en todas las novelas como unidades sintácticas, si bien el esquema básico general se apoya en una de ellas y por él se diferencian tipos de relatos. Las mismas categorías, acciones, personajes, tiempos y espacios, participan en el discurso como valores semánticos, dada su naturaleza de signos literarios, y son la base de relaciones pragmáticas.

4.

VALORES SEMÁNTICOS DE LA NOVELA

4.1 Introducción

Los estudios de narratología se centraron durante años en cuestiones sintácticas, y se interesaron principalmente por establecer unidades abstractas invariantes (funciones, actantes y cronotopo) bajo formas concretas en las categorías del relato (acciones, personajes, tiempos y espacios) y por determinar las estructuras funcionales y actanciales concebidas como concatenaciones de acciones y relaciones de personajes, todo ello en una dimensión formal y con una metodología estructuralista. Algunos lingüistas y algunos investigadores de otros ámbitos, como el antropólogo Levi-Strauss en sus críticas a Propp, señalaron lo que creían incapacidad del método estructural, limitado a las formas, para dar cuenta de un texto narrativo en su totalidad, o bien para estudiar directamente sus valores semánticos.

En realidad la narratología no abordó en principio los problemas semánticos ni los pragmáticos del relato literario, a pesar de que para realizar los procesos de segmentación del texto e identificar las unidades sintácticas había utilizado criterios formales, pero también funcionales y semánticos. Cuando Propp define la función como la acción medida desde el punto de vista de su importancia en el relato, se está refiriendo a la forma que puede tener y sobre todo a su valor funcional

en el esquema del argumento, que deriva de su participación semántica en la historia.

La gramática generativa, a partir de 1967, con las observaciones hechas por Mc. Cawley, Lakoff, Fillmore, Postal, etc., a la sintaxis generativa de Chomsky, evoluciona hacia una semántica lingüística; la filosofía del lenguaje, que había superado la etapa atomista y sintáctica del Círculo de Viena, se interesa también decididamente por los problemas de la semántica con Carnap y Tarski, e igualmente la estética se orienta hacia los contenidos superando las etapas formalistas y estructuralistas, dominantes anteriormente. En todas las investigaciones humanísticas se deja sentir la necesidad de ampliar, y a veces justificar, los estudios sintácticos con una apertura hacia los valores semánticos de los sistemas semióticos en los que se manifiesta el lenguaje, la literatura, el arte en general.

A este interés por los problemas semánticos en varios ámbitos de la investigación teórica humanística hay que añadir que a partir de los años setenta se inicia en la teoría literaria una atención creciente por la ficcionalidad, que caminará paralela a las investigaciones de la lógica modal y de una semántica de los mundos posibles y tratará de poner en claro la naturaleza de los actos de habla literarios y los modos de referencialidad que corresponden a los signos del mundo ficcional creado por el relato. Esto favorece el análisis semántico, que lógicamente tiene unos límites que van más allá de la forma, pues se ocupa de las relaciones de los signos (lingüísticos, literarios, o de cualquier sistema) con sus significados, es decir, los modos de significar, que varían de acuerdo con las funciones desempeñadas por el lenguaje y en los diferentes lenguajes.

Las teorías post-estructuralistas, aunque desde ángulos y métodos diversos, coinciden en una crítica general de los formalismos, precisamente por la incapacidad que muestran para analizar los valores semánticos y las relaciones pragmáticas. Se advierte que los formalismos, sobre todo el estructural, habían pretendido que sus objetos de estudio fuesen esquemas perfectos, cerrados en las relaciones que establecen entre sus unidades; de este modo garantizaban que sus análisis conducirían a tesis científicas, ya que podrían ser generales; si los objetos de análisis no tienen naturaleza estructural, es decir, si sus relaciones no forman un sistema cerrado, no podría hacerse una

generalización de las tesis inducidas mediante el análisis de cada uno de los objetos en particular.

Esta exigencia epistemológica había llevado a eliminar del lenguaje como objeto de estudio lo que no respondía estrictamente al discurso lógico, que podía ser objeto inmediato de sistematizaciones, pues los mundos del sentimiento, del presentimiento, de la intuición, de las normas, etc., no suelen adaptarse en su expresión y en sus manifestaciones externas a unas formas sistemáticas. La lingüística estructural fuera del sistema lingüístico, o al menos marginal a él, las funciones no estrictamente representativas del lenguaje, como pueden ser las expresivas, en relación al sujeto y las conativas en las relaciones sujeto y objeto (interjecciones, modo condicional, imperativos, etc.).

Al eliminar de su objeto de estudio lo no sistemático, el estructuralismo no estudia toda la lengua, sino sólo una parte y la convierte en una especie de *constructo,* que poco tiene que ver con la realidad del habla y con su dimensión pragmática, aunque efectivamente fuese muy a propósito para reconocer y estudiar en él relaciones cerradas y perfectas, es decir, sistemáticas. Con este modo de proceder no se estudiaba el lenguaje como es, con sus posibles usos y la variedad de sus funciones, sino el lenguaje como «debe ser» para unas determinadas convenciones metodológicas, es decir, un esquema mermado que respondía a unas exigencias de exactitud y generalidad. Pronto se hizo evidente el reduccionismo que tal actitud comportaba y desde varios puntos se reclama una investigación que tenga como objeto el lenguaje como es y los sistemas de signos en todas sus dimensiones.

La fonología, que desde la perspectiva formal-funcional había alcanzado unos resultados muy brillantes, dada la naturaleza fácilmente sistematizable de sus unidades, se había considerado el modelo de análisis para todos los niveles del lenguaje e incluso se extrapola a otras investigaciones humanísticas, como la antropología cultural, con Levi-Strauss, buscando siempre esquemas de relaciones cerrados y perfectos. Uno de los postulados del estructuralismo general es que las obras humanas responden a unos modelos de relación que permanecen subyacentes en la diversidad de manifestaciones concretas, pero que la investigación científica descubre aplicando criterios

funcionales: las estructuras quedan claras cuando se consideran las variantes de forma por su funcionalidad en el conjunto sistemático que son las obras del hombre.

Lo que ocurre en la investigación literaria resulta paralelo a lo ocurrido en la ciencia lingüística y si la semiótica narrativa atendió en sus primeros tiempos a los hechos sintácticos, se debió precisamente al peso de los presupuestos estructurales para el estudio científico de todos los objetos históricos, ya que las unidades y relaciones sintácticas literarias se analizaron, y era posible, siguiendo métodos formales, o muy próximos a los que había aplicado con tanta brillantez sobre los hechos fónicos el estructralismo lingüístico.

Y efectivamente, los estudios sintácticos narrativos alcanzaron en principio unos resultados muy alentadores, algo semejante a lo ocurrido con la fonología, y dieron lugar a una especie de euforia investigadora en la narratología porque al comprobar que podían identificarse unidades y esquemas en la mayoría de los textos se creía haber descubierto una de las constantes de todo discurso verbal, figurativo o de cualquier tipo: lo narrativo (entendido en su dimensión exclusivamente sintáctica) parecía una dimensión natural de todo objeto semiótico (en principio era la narratividad, llegó a decirse). Greimas habló de la «estructura narrativa» como una especie de nivel intermedio invisible, pero fijo, entre la forma y el sentido de todos los textos (filosóficos, matemáticos, pictóricos, etc.) (Greimas, 1970). Y si se reduce la narratividad al cambio y al avance en una línea discursiva parece que no es absurdo pensar que está en todo discurso, pero la narración, como género literario, tiene unas exigencias semánticas de ficcionalidad que no son propias de otros tipos de discurso.

Es cierto que la narratología ha alcanzado hasta ahora su más amplio e intenso desarrollo en el estudio de las unidades y los esquemas sintácticos, pero es evidente que con la determinación de las unidades formales de un relato, con el análisis de sus relaciones y de los esquemas estructurales que explican el paso de la historia al argumento, y con los posibles análisis lingüísticos o estilísticos del discurso, no se alcanza un conocimiento completo de la obra, sino sólo un conocimiento sintáctico. Una teoría equilibrada de la novela tiene que enfrentarse además con los problemas del sentido, es decir, con los valores

semánticos, aunque no sean tan fácilmente reducibles a unidades discretas, y menos a esquemas cerrados, y también deberá tener en cuenta las relaciones pragmáticas, que ponen al texto en conexión con los sujetos reales (autor, lector) y con los sistemas culturales que le han servido de marco de referencias en el tiempo de la emisión y de la recepción.

Cuando se han determinado cuáles son las unidades sintácticas de un relato, y se descubre el esquema de una historia (la composición); cuando se conoce el orden literario que establece entre ellas relaciones de recurrencia, de contraste, de gradación, etc., para formar un argumento (la disposición), aún no se ha llegado a las categorías específicas de la novela, pues esas unidades, relaciones y esquemas pueden encontrarse en cualquier tipo de relato: la epopeya, el cuento, el relato fílmico, el comic, etc., e incluso en obras de otros géneros literarios, como el drama, los romances históricos, etc., pues en todas estas obras hay acciones, hay sujetos, hay tiempos, hay espacios y hay un orden cronológico de la historia y otro orden literario en el argumento, es decir, hay cambio, sucesividad y progresión, que es el esquema general con el que se ha conseguido un modelo distribucional y arquitectónico propio de cada obra.

Los valores semánticos constituyen un nuevo orden de relaciones en el relato, aunque se establezcan sobre las mismas categorías, y, como estamos ante un objeto mereológico (Doležel, 1990), no pueden entenderse como el resultado de la suma de los hechos sintácticos, sino como algo nuevo que añade un plus a las unidades sintácticas y a sus esquemas en conjunto. El análisis y estudio de los valores semánticos puede hacerse teniendo en cuenta nuevas dimensiones, sumadas a las formales que estudia la sintaxis.

4.2. Los valores semánticos de la historia: la ficcionalidad

La ficcionalidad es una condición presente en toda obra literaria, pero no es específica, puesto que otras creaciones humanas (la pintura, el teatro, el cine, el comic, etc.) son también ficcionales. Sin embargo, algunos autores, como K. Hamburger (1957), llegan a considerar la ficcionalidad como el

criterio más específico para identificar lo literario, ya que otros rasgos referentes a artificios formales que se localizan en el discurso literario (métrica, estilo del discurso, esquemas), son exteriores, y el valor estético, que solía considerarse, identificado con lo artístico, como una constante en la obra literaria, se sitúa, al menos desde las vanguardias, a la par con otros valores (originalidad, genio, sorpresa, etc.) e incluso se niega en algunos movimientos vanguardistas, que considera artística la fealdad. La Gran Teoría que identificaba belleza, arte y armonía se quiebra ante la vanguardia (Tatarkiewicz, 1990).

La ficcionalidad es, desde luego, uno de los valores que está presente en la novela, frente a otras construcciones verbales en prosa, como la historia, y en general los discursos funcionales del lenguaje en la vida social y en la investigación (política, filosofía, ciencia, etc.). El discurso ficcional plantea unos problemas de tipo semántico especiales, porque implica un uso del lenguaje que difiere del uso estándar. Los actos de habla que se realizan en los discursos no literarios de la lengua son diferentes de los que realiza la novela. La «verdad» es una forma de relación entre el habla en su uso normal y el mundo empírico, que consiste en una correspondencia de veredicción entre lo que se dice y la realidad. La novela presenta un mundo de ficción por medio del discurso verbal, en el que no es pertinente el criterio «verdad», ya que uno de los extremos de la relación no es empírico y en todo caso puede ser sustituido por la «coherencia» interna, valor del que incluso han prescindido algunas formas de novela (y de teatro) actual cuyas relaciones se plantean en el absurdo. Lógicamente no puede haber verdad en una narración en la que se ha prescindido del mundo real y se ha creado un mundo posible (coherente), o imposible (absurdo), pero ficcional.

El estudio semántico de la novela ha de plantearse, por tanto, en un marco diferente al de la semántica lingüística, porque las diferencias no quedan limitadas al criterio de «verdad», con el que advertimos la oposición de los términos, sino que se prolongan en otros muchos temas que exceden lo que puede considerarse semántico: el de la referencialidad, el del realismo como proceso y forma del discurso narrativo, el de los valores intensivos y extensivos de las palabras en el mundo empírico y en el mundo de ficción, etc.

El mundo empíricamente observable es el mismo para todos, pero nadie, ni autores ni lectores, puede abarcarlo en su conjunto diacrónico ni siquiera sincrónico, pero además de no ser abarcable, cambia sus relaciones continuamente en la historia y es diverso en el espacio. Cuando se habla de la novela realista como copia de la naturaleza (natural o social), hay que reconocer inmediatamente que, concediendo que sea efectivamente posible una copia, la novela realista impone un marco limitado y prescinde de toda relación no pertinente a la historia para presentarla como un mundo cerrado. Por otra parte, a ésta, que pudiéramos denominar ontológica, se añade otra limitación que procede de la reflexión epistemológica: suponiendo que ese mundo real, empíricamente observable, no pase a la novela en su totalidad, ni en su diversidad, sino solamente en unas historias limitadas y cerradas, ¿podemos admitir que realmente está en la novela, aunque sea con esos límites?, es decir, podemos admitir que el mundo ficcional de Vetusta es el pequeño mundo de Oviedo en torno a 1885? ¿Creía el autor de *La Regenta* que estaba haciendo una fotografía o un cuadro realista de su entorno, aunque fuese en un marco limitado? Afirmar esto implicaría admitir dos presupuestos al menos, primero que el mundo es observable y se puede explicar por homología con una historia literaria, y segundo que el hombre puede comprenderlo objetivamente en su ser, y quizá habría que añadir una tercera presuposición, ya literaria, que el hombre puede manifestar, por medio de la palabra, el conocimiento objetivo de un mundo observable. Si aceptamos tales presupuestos, los problemas que se plantean en una semántica del mundo real serían los mismos que los de una semántica del mundo ficcional. Las explicaciones que se den a determinados hechos, relaciones y valores literarios están condicionadas por ideas más amplias sobre el mundo y las posibilidades del conocimiento.

Detrás del realismo hay unas concepciones filosóficas que pueden ser objeto inmediato de controversia. Es la filosofía de las esencias, es el optimismo epistemológico, es también el optimismo lingüístico, que se enraíza en Aristóteles y se mantiene con variantes dentro del mismo sistema hasta el idealismo alemán de finales del siglo XVIII. La explicación para ese mundo reflejado en la novela, si se admite la posibilidad de la copia directa u homológica, pero verdadera, es la misma que resulta

válida para el mundo empírico. Pero es preciso dejar abierto el campo a otras explicaciones, so pena de situarse en una posición dogmática. Y es que en semántica no actuamos sobre hechos identificables objetivamente (aunque sean sincréticos), sino con interpretaciones que parten de una comprensión del discurso literario.

Señalamos en la obra de Fichte la piedra angular que da el cambio del realismo filosófico al idealismo, y va a repercutir en la teoría y en la creación literaria modernas de un modo radical (aunque sigan vigentes en muchos casos las ideas anteriores, que no son barridas en una forma absoluta). Para G. Fichte el objeto del conocimiento es una creación del sujeto. Si esta idea se traspasa al campo de la creación y de la investigación literaria, tenemos que pensar que queda excluido el papel de observador y el proceso mimético que explicaba genéticamente la literatura, y es sustituido por el papel de creador, es decir, que para cualquier consideración (técnica, científica, filosófica) se ha eliminado el objeto, uno de los polos de la relación sujeto-objeto sobre la que se había discurrido siempre para explicar el conocimiento, el arte, la ciencia. La novela no puede ser explicada como una copia de la realidad, como la traducción a un sistema de signos lingüísticos y literarios narrativos de un mundo de hechos, relaciones y conductas, ya no puede concebirse el relato como el resultado de un proceso de mimesis, sino como una creación, resultado de un proceso artístico creativo realizado exclusivamente por un sujeto. Buscar las relaciones entre el mundo creado y el mundo empírico no tiene sentido, si se admite que el objeto del conocimiento es una creación subjetiva, y que el mundo de la novela es una creación ficcional.

Leibniz había explicado que, frente al mundo de la realidad, hay infinitos mundos, metafísicamente posibles, que no están actualizados y no se concretan en el tiempo y en el espacio. Esta idea está en la base de la «teoría de los mundos posibles», que atribuye al novelista la función de dar forma por medio de la palabra a mundos nuevos ficcionales. La novela es el género literario que crea los mundos de ficción al concretar en un discurso lingüístico uno de esos mundos existentes sólo metafísicamente. Doležel los denomina «narrative worlds» y los define como sistemas de hechos ficticios creados por actos de

habla (Doležel, 1979). Los valores semánticos de esos mundos narrativos, según el mismo autor, pueden estar referidos a las relaciones internas (semántica intensional), o pueden hacer referencia a las relaciones con el mundo de la realidad (semántica extensional). La identificación de inmanencia con intensión y de trasncendencia con extensión es un error que parte de la identificación de referencia y extensión y ha llevado a confusiones en la nomenclatura utilizada por la teoría de los mundos ficcionales, que, según creemos, se origina en la lingüística del texto.

Estamos de acuerdo en que la novela incluye como uno de sus rasgos más destacados el de la creación de mundos ficcionales, es decir, mundos de pensamiento que se concretan en anécdotas presentadas como historias mediante unas formas lingüísticas y literarias cuyas unidades hemos descrito en el capítulo de sintaxis, y estamos de acuerdo también en que si esos mundos tienen sentido, y lo tienen, disponen de unos valores semánticos que mantendrán algún tipo de relación con los valores semánticos que tiene el lenguaje en el mundo real, ya que se concretan por medio de signos lingüíticos, no pictóricos, o figurativos, o de otro tipo. Esos valores semánticos serán diferentes en el lenguaje representativo del transcurrir de un mundo empírico (Historia) y en el lenguaje que crea un mundo ficcional (Novela). El estudio semántico del discurso de la novela tiene un objeto bien diferenciado del que pueda tener el estudio semántico del lenguaje estándar, aunque puedan abordarse para su estudio con conceptos parecidos y métodos semejantes.

Villanueva, a propósito del realismo, se plantea el problema de las relaciones de esos mundos ficticios creados en la novela y el mundo empírico, el de la realidad. En la historia de las teorías que explican el realismo, distingue un «realismo genético» (yo preferiría «mimético», pues con genético se refiere al origen del proceso, no al resultado textual) y un «realismo intencional» (Villanueva, 1992: 85 y ss.).

El realismo genético implica una operación de copia, y simultáneamente un sujeto capaz de observar y de representar con la palabra un mundo cognoscible, con lo que se encamina hacia una semántica referencial. El realismo intencional sería, por el contrario, el que se impone después del siglo XIX y da

lugar a una «semántica constructivista»; la novela no se considera efecto de una actividad mimética, sino de una actividad creadora de mundos. Es decir, como hemos explicado más arriba, el punto de partida teórico estaría en la posición de Fichte y en la proyección del idealismo en la literatura y directamente en la novela. Un realismo que considera la novela copia de una realidad, tiene que reconocer en el mundo de la obra y el lenguaje que utiliza las mismas relaciones semánticas que se reconocen en el mundo empírico y el lenguaje que lo representa; pero un realismo que considera el mundo de la novela como un mundo creado, tiene que modificar los presupuestos de análisis semántico porque los del lenguaje estándar no serán adecuados.

La relación semántica de correspondencia que puede establecerse entre el mundo real y el mundo ficcional de la novela en el realismo genético es de «verdad», pero la relación entre el mundo real y el mundo ficcional creado en la novela tiene que ser de otro tipo. Cada uno de estos mundos tiene una autonomía semántica que lo hace real, verosímil, coherente en sí mismo y por relación a los otros. Sus relaciones se han enfocado de modos bastante dispares porque, tomando siempre como centro el mundo ficcional de la novela, se ha tomado como segundo término de la relación el mundo del autor o el de los lectores, e incluso el submundo afectivo, intencional, mental, etc. de cada uno de los personajes de la novela. P. Ricouer habla de *intersección* entre el mundo del texto y el mundo de los lectores y podría hablarse también de *intersección* en referencia a los mundos del autor y del texto, o de *composición* de los mundos parciales de los personajes (submundos) frente al mundo ficcional en su conjunto.

Albaladejo ha realizado un estudio minucioso sobre las novelas cortas de Clarín y ha utilizado varios textos para ilustrar la teoría de los mundos posibles: el mundo narrativo de cada uno de los relatos mantiene en su conjunto unas relaciones cerradas con el submundo de cada uno de los personajes que lo habita (Albadalejo, 1986). Posteriormente completa el análisis semántico de la narración, en referencia a la ficción realista en general, y mantiene la tesis, que ya antes había esbozado, de que las relaciones de los mundos de ficción

con el mundo empírico son objeto de una semántica extensional (Albadalejo, 1992).

Villanueva rechaza la aplicación de la teoría de los mundos posibles que Albadalejo hace a las novelas cortas de Clarín precisamente porque limita las relaciones a las que se establecen entre el conjunto del relato y los submundos de cada personaje, pero no se enfrenta con el problema de la relación entre mundos ficcionales y mundo empírico. Para Villanueva esto supone la reducción de la teoría de los mundos posibles a la semántica intensional cuando «la dimensión verdaderamente operativa es la extensional, por la que, a través del texto, se establece una relación dialéctica entre el mundo del autor y el mundo o mundo de sus lectores (nunca de los personajes)» (Villanueva, 1992: 106). La segunda obra de Albadalejo (1992) vendría a completar la teoría semántica de los mundos ficcionales en la dirección que señala Villanueva.

Sin querer terciar en la posible polémica hay que considerar que cada uno de los mundos (reales y posibles, ficcionales del conjunto o de cada personaje), el del autor, el de los lectores, son mundos autónomos por lo que se refiere a sus valores semánticos intensionales y extensionales. No es aceptable buscar la extensionalidad del mundo de ficción en el mundo de la realidad, es decir, situar la semántica de la ṅarración en sus relaciones con el mundo empírico, porque todos esos mundos tienen su esquema completo de valores semánticos, intensionales y extensionales, los primeros referidos a la significación, los segundos a los denotata; el error procede de las tesis de Doležel y quizá antes de la gramática del texto (Petöfi) que interpretó el triángulo lingüístico: palabra-referencia-sentido, desde la perspectiva de la teoría semántica de Tarski, situando la intensión en el sentido y la extensión en la referencia, es decir, la primera en los límites del texto, la segunda en las relaciones extratextuales. En Tarski, tanto la intensión como la extensión, son valores de las unidades lingüísticas (palabra, frase, texto), y se refiere a las notas intensivas (semas) y a la capacidad de denotación, es decir, a lo que la escolástica denominaba «comprensión / extensión» de un término: número de rasgos de significación, número de individuos que se señalan con tal término. Hay que subrayar fuertemente que estos dos aspectos implican una relación recíproca, pues un término del lenguaje

podrá aplicarse a más o menos individuos (o conceptos) según se consideren sus notas intensivas: habrá quien llame «caballo» al «unicornio», si no tiene en cuenta la nota intensiva «lleva un cuerno en la frente» (Carnap, 1960). Intensión y extensión son cualidades del significado de los signos, lingüísticos o literarios, que adquieren sentido en el texto; referencia es un hecho extralingüístico señalado por un término lingüístico en el mundo empírico o por un signo literario en el mundo ficcional. Por ejemplo, al término «libertad» le corresponde en su significado en el diccionario una intensión y una extensión, que se recogen en su definición; la referencia del mismo término en la realidad empírica es variable y depende no de lo que se entienda por libertad, sino de lo que es: se pasa del mundo de los conceptos al mundo de las cosas, del signo como una capacidad semántica virtual a la realidad denotada; la "libertad" es un término cuya posible utilización en el texto literario dará lugar a un sentido que se determina intensional y extensionalmente en el texto de una forma general, y cuya referencia se encuentra en una manera de actuar de los personajes de ese texto.

El mundo narrativo ficcional (copiado o creado) tiene, en cuanto utiliza el lenguaje como medio de expresión, el mismo modelo de valores semánticos que el mundo empírico, aunque los realice de otro modo, porque es un producto de un acto de habla especial, que crea su propia referencia (es lenguaje icónico, en término de Morris) y excluye, por tanto, la verificación o la falsación referencial. Las relaciones semánticas del texto narrativo pueden analizarse dentro de sus propios límites tanto en lo que se refiere a la intensión como a la extensión. Pueden surgir interferencias o intersecciones, como había advertido Ricoeur, intensionales y extensionales, con los mundos creados en otro relato, o con el mundo empírico.

Los valores semánticos de una novela no pueden fundamentarse en las relaciones con el mundo empírico, porque éstas serían relaciones de verdad o falsedad, y el mundo de la novela pertenece a otras regiones del ser, el ficcional, que, insisto, es autónomo en sus valores intensivos y extensivos. La semántica extensional, concebida como el análisis de las relaciones con el mundo referencial, se solaparía con la pragmática literaria. El referente del lenguaje literario lo crea la misma obra, no es una realidad extralingüística, que pertenezca al mundo empírico, y

cuando se hace pragmática se relacionan dos referentes: el del lenguaje representativo de la realidad y el del lenguaje creativo de la ficción. Si admitiésemos que las relaciones referenciales llevan el mundo ficcional al mundo empírico, la novela realista podría considerarse en esa dimensión, pero ¿qué ocurre con la novela fantástica que rompe toda relación con la realidad? Es sintomático que al darle ese enfoque a la semántica narrativa, el profesor Albadalejo haya elegido precisamente como *corpus* para su estudio la ficción realista.

Un ejemplo puede aclarar cuál es la forma de actuar de los conceptos semánticos en el mundo empírico y en el mundo textual de una ficción. El criterio «verdad» no puede aplicarse al uso que la novela hace de las palabras en el sentido de que se correspondan con el que tales palabras tienen en el diccionario: si seguimos con el ejemplo presentado anteriormente, el término «libertad» (que es la base de la interpretación de conductas de los personajes de *La Regenta),* podemos advertir que tiene unos valores intensionales en el mundo ficcional de la novela que lo relacionan con «posibilidad de elección», con «medios económicos», con «presión familiar», con «presiones sociales», con «creencias», con «historia personal», «con ser hombre o mujer», etc., y un sentido extensional por el cual puede aplicarse con modalidades derivadas de sus propias notas intensionales a los personajes en particular: Ana, su madre, la marquesa, Visita, don Víctor, el Magistral, etc. cada uno de los cuales va ejerciendo su libertad a lo largo del discurso narrativo de un modo condicionado, pero nunca determinado, como ocurriría en una novela naturalista. Los valores semánticos intensionales y extensionales que el término «libertad» adquiere en los distintos tipos de novela, están en relación con la ideología que está detrás de la anécdota. Por otra parte, las posibles relaciones de este término con sus valores intensionales y extensionales en el mundo de la realidad decimonónica (antes de 1885, fecha de la publicación de la novela) pueden ser objeto de un estudio pragmático, no de una semántica extensional. Hasta puede parecer absurdo el análisis de los valores extensionales del discurso literario fuera del ámbito del mundo creado por ese mismo discurso. Albadalejo hace una aplicación inmanentista de la teoría de los mundos posibles; esta teoría tiene una dimensión pragmática, quizá más operativa, según

Villanueva, pero en todo caso no debería denominarse semántica extensional, que tiene otro sentido en la semántica general, pues en la forma en que la entiende, más bien es una pragmática literaria.

Y hay que destacar también que el mundo del autor y el de los lectores son mundos que difícilmente pueden identificarse con el llamado mundo real. El autor y los lectores tienen una visión del mundo empírico, una cosmovisión desde la que respectivamente dan forma e interpretan el mundo ficcional. El único mundo del que tenemos datos escritos es el ficcional. Hablar de mundo intencional de autor o de lectores no deja de ser un acto ilocucionario mediante el cual se desea dar verosimilitud a las relaciones pragmáticas, para inducir, como hace el realismo con ciertos indicios, un modo de recepción de la obra literaria y una teoría. La necesidad de obtener un canon estable desde el que valorar o interpretar el mundo de la novela, es lo que hace aludir al mundo del autor o del lector como si fuesen entidades objetivables y estables.

Creo que la ficcionalidad de la novela y la creación de mundos posibles exige un estudio semántico autónomo, dentro de los límites que esos mundos tienen, puesto que uno de los rasgos centrales de toda creación literaria es la no pertinencia de los valores referenciales fuera de su propio ámbito, de donde derivan notas tan importantes como la movibilidad de los signos literarios, su polivalencia semántica y su falta de codificación, en relación inmediata con su posibilidad de convergencia de sentido con otros signos y con su carácter creativo. El análisis de los valores semánticos en el límite del texto es posible en el discurso literario de la novela a partir de la figura que se constituye en centro de todas las relaciones, el narrador. Los términos lingüísticos que se usan en la narración subordinan (no pierden, ni sustituyen, pues siempre los tienen en cuenta) sus valores referenciales a los que adquieren en el conjunto ficcional organizado en torno a la categoría del narrador. El término «libertad» en *La Regenta* tiene unos semas intensivos y extensivos, y unos valores referenciales que no exceden los límites del texto y que hay que verificar en el conjunto coherente del mundo ficcional de Vetusta, pero que nunca estará en contradicción con el significado que tal térmi-

no tiene en los diccionarios de la época y con la referencia que tuvo en la sociedad del Oviedo clariniano.

4.3. Los valores semánticos del argumento: el narrador

Si dejamos a un lado el tema de los rasgos específicos de lo literario en general, sobre el que difícilmente puede haber acuerdo, y admitiendo lo literario como cualidad común a los tres géneros, creemos que lo específico de la novela empieza, según hemos afirmado en el capítulo inicial, con la figura de un *narrador*, que sirve de centro para las distancias, las perspectivas, las visiones, las voces, y las manipulaciones del tiempo y de los espacios, mediante las cuales los signos lingüísticos se presentan como signos literarios y adquieren sus propios valores semánticos textuales.

El narrador, esa persona ficta, situada entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela, y que a veces se pasa al mundo de ficción como un personaje observador, es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado; él es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que usa las palabras en la forma que cree más conveniente, y a partir de aquí construye con un discurso verbal un relato novelesco, dotado de sentido propio que procede del conjunto de las unidades textuales y de sus relaciones. Toda la materia, todas las funciones y relaciones que generan sentido en una novela tienen su centro en la figura del narrador, por esto creemos que el estudio semántico de la novela tiene como objeto inmediato el identificar las formas de relación del narrador con el discurso y con la materia de la novela a fin de establecer el sentido que pueden tener en el conjunto.

Consideramos que los valores semánticos de la novela, es decir, el sentido literario, se crean precisamente con las manipulaciones que el narrador efectúa sobre las unidades y categorías formales de la sintaxis dándoles un *orden* (un montaje) en un esquema sintáctico, que implica ya una valoración, pues no

significa lo mismo un motivo colocado al principio, en el medio o al final del discurso, o un motivo que se cuenta una sola vez frente a otro que se cuenta más de una vez; las unidades, el esquema y el discurso verbal, que sirve de expresión, constituyen el texto y se convierten en signos, cuyo sentido literario se fundamenta en las relaciones que mantengan con el narrador.

Las unidades sintácticas, sus relaciones y sus esquemas son hechos objetivos, identificables en todo relato, y se transforman en signos de carácter literario, es decir, signos circunstanciales, o formantes de signo, que se organizan en concurrencia con otros signos de la misma índole o de otro tipo (lingüísticos, figurativos, etc.), para dar sentido al relato, siempre a partir de esa figura que muestra modos de conocimiento y utiliza voces diversas.

El significado que las unidades, las relaciones y los esquemas adquieren en el conjunto del relato, está en relación con el orden manifiesto en el texto o latente en el subtexto, con su uso singulativo, reiterativo o iterativo y con el esquema estructural que forman y del que son una parte (todos hasta ahora son hechos sintácticos), pero además adquieren sentido por la modalización que experimentan por relación a la voz, a las distancias psíquicas y físicas en que se sitúan para que el lector reciba las escenas con mayor o menor nitidez y con la objetividad, emotividad, ironía, y tono en general del discurso.

Vamos a comprobar más detenidamente cómo se logran las modalizaciones del sentido, analizando dos categorías, una sintáctica, el tiempo, como unidad formal que implica conocimientos por parte del narrador, y otra, una forma concreta del discurso, el *diálogo,* que implica manipulación de las voces.

El tiempo adquiere unos valores intensionales y extensionales en el mundo ficcional de la literatura, que nunca entran en contradicción con los que esa misma categoría semántica tiene en el mundo empírico, referencial, pero si duda se amplían en la novela. El tiempo tiene la dimensión de la sucesividad, es decir, proporciona un esquema de orden para las acciones; tiene una posibilidad de relación con los hechos que permite convencionalmente situarlos en forma paralela, ampliarlos o reducirlos; el tiempo mantiene unas relaciones con el discurso que permiten presentar los hechos una vez, repetirlos

o silenciarlos. Todas estas virtualidades, que hemos descrito en la sintaxis, se realizan parcialmente en un relato de modo que forman un esquema temporal propio y autónomo, con una combinación y uso de las posibilidades, cuyo sentido se puede comprender en relación con el de otros signos semejantes (funciones, personajes, espacios) interpretándolos en un texto, pues se trata de signos literarios, no están codificados, y son válidos únicamente en esos límites.

Los valores referenciales que aportan los signos lingüísticos y que generalmente se presentan como «contenidos» de la novela, constituyen el objeto del llamado análisis semántico extensional; en el sentido de una lectura se subordinan totalmente a las modalizaciones (Greimas) que ejercen sobre los significados las visiones, el uso discursivo de las diferentes personas gramaticales, la focalización, etc.

La semiotización de las unidades sintácticas se logra con la manipulación respecto al canon referencial en el sistema lingüístico. Y un problema previo se plantea cuando intentamos aclarar si el contenido exige unas formas determinadas, o bien si las modalizaciones son elegidas libremente por el novelista. A propósito de la fórmula de monólogo interior en primera persona que tiene el discurso de *Cinco horas con Mario,* declara Delibes «yo empecé la novela con otra fórmula, narrando desde fuera, en tercera persona, con Mario y Menchu vivos. Este camino me llevaba a la exageración y, consecuentemente, a la inverosimilitud... Es decir, yo, Delibes, cargaba las tintas sobre este personaje, y al mismo tiempo, la pretendida pureza de Mario quedaba empañada por un artificio de base notorio. Se me veía el plumero. Así recorrí mis buenas doscientas cuartillas...» (Alonso, 1971). Parece que la relación entre los contenidos y las modalizaciones que el narrador proyecta sobre ellos tienen unos límites y unas exigencias, y la eficacia del discurso se logra cuando se acierta a establecer esas relaciones adecuadamente. La movilidad de los signos literarios, la capacidad para adaptarse al sentido general de la lectura sugerida por los contenidos, la posibilidad de admitir varias lecturas, facilita la unidad de sentido en cada caso.

Para comprobar cómo actúan los valores semánticos literarios en esa convergencia de todos los signos hacia un sentido y cómo se adaptan a él, podemos analizar el valor sémico que

adquiere una unidad de tiempo, situada en una oposición textual. Por ejemplo, la oposición en el orden cronológico «pasado / presente». Desde una semántica lingüística, tal oposición tiene exclusivamente un valor de sucesividad cronológica: lo ya pasado / lo que sigue siendo presente. Desde una semántica literaria, esa oposición se carga de sentidos acumulados que proceden de la actuación de los personajes en uno y otro tiempo, de la valoración que la cultura haya dado al pasado frente al presente, de un sentido de la libertad ejercida por los personajes en relación con las circunstancias de su vida en cada etapa, etc.

Bajtín ha señalado sabiamente que el pasado es el tiempo de la epopeya, mientras que el presente es el tiempo de la novela. El pasado en la epopeya acumula a la noción de tiempo un valor ético: representa lo bueno, lo venerable, mientras que el presente es lo imperfecto, lo pasajero, lo inacabado. La destrucción de esta jerarquía de valores, que se produce históricamente en el paso de la antigüedad clásica al helenismo y en el paso de la Edad Media al Renacimiento, propicia la desaparición de la épica y la aparición de un género nuevo, la novela. Precisamente porque la novela pone a su protagonista en trance de aprender, de cambiar, de formarse con la experiencia de la vida, necesita el presente, y es lo que aporta claramente el *Lazarillo,* por ejemplo, que enlaza una serie de episodios sueltos, de valor intrínseco en cuanto son hechos curiosos y sorprendentes, y de sentido nuevo en el conjunto de la novela en cuanto son experiencias de un personaje al que enseñan algo y le hacen cambiar y tomar actitudes en consecuencia (Bajtín, 1989: 464).

Dentro del género novela no se excluye el pasado, porque es indudable que la historia se presenta en su transcurrir en el tiempo, pero la temporalidad se mide desde el presente del narrador: al pasado se accede por la memoria, por la narración de alguien que lo ha conocido o vivido, por medio de la escritura, etc., no como en la épica que transcurre en un pasado absoluto. Ante este cambio, la oposición «pasado / presente» dentro de un relato ha de tener otro sentido, ha de semiotizarse de acuerdo con otros signos concurrentes en el discurso particular de cada novela, puesto que las posibilidades de combinación del tiempo de la enunciación y del enunciado permiten

hacer combinaciones diversas, es decir, elegir formas temporales diversas, y si se elige una determinada será por alguna razón, porque está de acuerdo con otras categorías sintácticas elegidas igualmente para lograr una unidad de sentido.

Y efectivamente hemos podido comprobar que en *La Regenta*, el tiempo presente acumula connotaciones que le dan un sentido específico en este relato y se ofrece como el tiempo de la libertad, del ejercicio de la libertad de los personajes, mientras que el pasado se muestra cerrado a cualquier cambio y negado a cualquier tipo de elección por parte de los personajes. Es fácil aprobar o censurar un esquema de conducta en el pasado, cuando todo está decidido y se han cerrado las posibilidades con la realización de una conducta en la que se reconocen valores: el heroísmo, la fidelidad, la lealtad a unos principios y a uno mismo, es decir, todo lo que se encuentra, por ejemplo, en la novela bizantina, en la caballeresca, tal como hemos expuesto en la Historia del género, pero es difícil tomar partido en el presente, cuando la perspectiva teórica de los esquemas se ve interferida por las circunstancias vitales en las que cuenta la pasión, el interés, el instinto y con frecuencia se producen equivocaciones: se equivoca don Quijote al querer seguir en el presente unos moldes del pasado caduco, se equivoca Fortunata porque vive en el presente un amor inspirado en unos principios románticos pertenecientes al pasado, sin vigencia en el presente, y lo mismo le pasa a Ana Ozores, la Regenta, cuando cree que el aburrimiento que sufre se puede superar mediante el amor de un don Juan de similor: sólo el paso del tiempo le hará ver la realidad. La novela realista que enfrenta al hombre con su tiempo presente, abandona un pasado que funciona esquemáticamente, según principios míticos, pero *impresentables* en la realidad, porque el pasado es inaccesible a la experiencia personal, está definitivamente cerrado y no admite valoraciones individuales en su discurrir por un espacio o por otro: el presente las admite, y puede enfocarlas críticamente, para bien o para mal, porque está todavía abierto y puede orientarse por donde los sujetos quieran o puedan. La novela enseña que el tiempo presente no se repite y que el hombre está abocado a elegir sin remedio y debe tener, por eso, conocimiento y prudencia. La novela, como la

historia, es maestra de vida, según reiteradamente y con diversos matices, nos aclaran Forster, Ayala, Robbe-Grillet, etc.

El novelista tiene una técnica artística para presentar el tiempo en su devenir, en su orden, en su dimensión, en su ritmo, etc., en concordancia o discordancia con unos valores y unas estimaciones que pueden descubrirse en un análisis pragmático de la sociedad. El héroe épico, y el dramático, no son nada al margen de su destino, son «actantes» en el esquema funcional de la epopeya o del drama, pero el héroe de la novela se erige sobre su destino al considerar el presente como tiempo de elección, al intentar enfrentarse con el tiempo para ejercer su libertad. Los personajes secundarios de la novela, que son personajes planos, no dominan su tiempo, son lo que son desde el principio, pero los personajes principales de una novela no se someten nunca, luchan contra su destino: Ana Ozores lucha durante veintiocho largos capítulos y durante tres largos años por no ser adúltera y termina con una elección desastrosa para ella.

El presente humano tiene acumulado el sentido de «posibilidad de elección» y es ésta una nota intensional que condiciona todo lo que puede considerarse presente, pero en su cambio incesante, el tiempo ofrece solamente una posibilidad de elegir, y una vez que se ha ejercido no da otras oportunidades. La lección terrible de *La Regenta,* que queda patente trágicamente al final, es que mientras el tiempo natural vuelve una y otra vez, cíclicamente, pero siempre igual (siempre el viento sur a principios de otoño, siempre hojas caídas, siempre los colores dorados en el campo...), lo que fue presente humano es ya pasado, ha sido sustituido por otro, y la voluntad no tiene las mismas circunstancias cuando elige, su libertad se ejerce en otras posibilidades: Ana Ozores va a la Catedral, como en la escena primera de la novela, pero ya nada es igual, y su libertad ha reducido su ámbito, porque está condicionada por su ejercicio anterior, por las elecciones ya realizadas en el pasado y tiene otras posibilidades diferentes. La extensión del concepto libertad en otros personajes y conductas cobra las mismas notas intensivas: don Víctor ha muerto, don Álvaro ha huido, don Fermín ya no quiere saber nada...

La novela moderna aparece en el panorama literario justamente cuando se produce un cambio radical en el sentimiento

del tiempo, cuando se pasa del tiempo del mito al tiempo de la vida, y en este tiempo el hombre es protagonista de su destino, o por lo menos asume su libertad para serlo. Este es el sentido que adquiere el tiempo en la oposición «épica / novela», y dentro de la novela, la oposición va a plantearse sobre el «pasado / presente», en términos de necesidad / libertad, de literatura / vida, de romanticismo (sentimiento) / realismo (razón), etc., integrándose en cada caso en el conjunto de signos literarios del relato.

El tiempo tiene, pues, unos valores semánticos intensionales y extensionales en cada uno de los relatos, y los tiene por relación a los personajes, a las acciones y al espacio en que se mueven. Todos estos valores semánticos del mundo ficcional pueden contrastarse con los que tienen vigencia en el mundo empírico que rodea al autor o a los lectores. La semántica del relato puede partir de un esquema general y aplicarlo en cada uno de los análisis que haga en el entendido de que la respuesta será diferente. Mientras que en las unidades sintácticas podemos advertir constantes de forma y de relación, en los valores semánticos quedan descartadas las interpretaciones definitivas, invariantes, porque iría en contra de la polivalencia semántica del discurso literario: cada relato tiene su interpretación, diferente de las de otros relatos y diferente de las de otras lecturas del mismo relato; porque ya no se trata de «identificar», más o menos objetivamente, unidades y relaciones formales, sino de interpretarlas y la interpretación es subjetiva.

Las categorías semánticas del texto narrativo surgen a partir de la presencia de un narrador y resulta difícil separar para su análisis teórico las de perspectiva, de distancia, de voz, de modo, etc. y los contenidos que expresan, porque aparecen conjuntamente en un discurso, sin unos límites precisos y con varias lecturas. Los índices de nombre propio del personaje, los verbos de acción para las funciones, y los lexemas de tiempo y lugar para los tiempos y espacios, aunque no constituyen referencias precisas, podían materializarse en una interpretación mediante oposiciones, o desde el marco de referencia de la realidad; las categorías directamente semánticas no tienen índices directos, a no ser que relacionemos de un modo unívoco la presencia de la primera persona en el discurso con la subjetividad, por ejemplo, y esto no es posible. Por esta razón son

muchos los modelos de análisis semántico que se han propuesto y es frecuente que en ellos se sitúen las diferentes categorías en series diferentes, o que otras veces se solapen. Quiere esto decir que, por ejemplo, una unidad de tiempo, que tiene un valor sintáctico como elemento constructivo del relato, puede adquirir un valor semántico que en principio no tenía o que no tiene en su consideración exclusivamente formal, a través de las relaciones en que el narrador la ponga respecto a otras unidades de tiempo; así, el uso del presente por relación al uso del pasado, puede considerarse en un relato exclusivamente como un hecho de orden (sintaxis) y puede adquirir el valor de signo literario que exprese una disposición del personaje para la acción realizada en libertad, como hemos visto, pero resulta más arriesgado determinar su sentido cuando ponemos a esa unidad de tiempo o a esa oposición temporal en relación con otras categorías semánticas, como la voz, la distancia, el modo, etc.

No es de extrañar, dado ese sincretismo en la presencia textual y la posibilidad de varias interpretaciones, que algunos autores analicen las unidades y categorías del relato en la sintaxis, en la semántica, o en la pragmática, con límites que no coinciden de unas teorías a otras, sobre todo admitiendo que las categorías narrativas tienen los tres aspectos.

Genette ha propuesto un modelo de análisis del discurso narrativo, al que considera un enunciado verbal expansionado, que se atiene a las categorías lingüísticas tomadas de la gramática del verbo: el tiempo, las modalidades, las voces (Genette, 1989). Es un esquema inspirado, como él mismo confiesa, en el propuesto por Todorov, que también utiliza categorías verbales (tiempo / aspecto / modo). Otros autores, como Friedman o Stanzel, prefieren referir a la figura del narrador las categorías de voz, de distancia y de persona.

Genette estudia el tiempo en sus dimensiones de orden, duración y frecuencia en la obra de Proust *En busca del tiempo perdido.* Su análisis de las deformaciones temporales (anacronías, analepsis y prolepsis) y las relaciones de concatenación de los diversos tiempos, y su ritmo y frecuencia en el discurso, se han hecho clásicos, en la teoría narratológica por su facilidad y su amplitud, pero se refieren al tiempo en su dimensión exclusivamente sintáctica.

Bajo el epígrafe *voz* estudia Genette la situación temporal del narrador respecto a la historia, su participación en ella y los distintos niveles narrativos, y por *modo* entiende la distancia (diégesis / mimesis, en la teoría platónica, o telling / showing, para H. James) que se concreta en la cantidad de información que posee el narrador.

Reisz de Rivarola señala la imprecisión en algunos conceptos y oposiciones del modelo propuesto por Genette (1989; 1972) por ejemplo, la distinción entre *voz* y *foco* (quién habla, quién ve) ampliado por M. Bal (1977). La *focalización* acoge entrecruzadas una serie de nociones como el punto de vista, la perspectiva, la visión, o la serie de omnisciencia, deficiencia, equisciencia del narrador respecto al mundo por él creado. Genette señala tres tipos de focalización: la interna, la externa, la cero, y con ésta identifica la omnisciencia. M. Bal propone distinguir focalizador y focalizado, en un proceso que supone centrar el interés de alguien sobre algo.

Es indudable que los conceptos se solapan, que los esquemas no resultan exhaustivos, ni claros en algunos puntos. Sin negar eficacia parcial al modo de enfocar los análisis semánticos del relato en cualquiera de los modelos propuestos y sin negar la operatividad y validez de alguno de los conceptos que se han manejado, creemos que la semiología literaria puede actuar con independencia respeto a la lingüística y puede alcanzar una mayor flexibilidad para determinar las unidades sintácticas, los valores semánticos y las relaciones pragmáticas del texto literario.

La sintaxis estudia las unidades de construcción, que ya hemos enumerado y el orden en que aparecen en el texto narrativo concreto, es decir, identifica los hechos y las relaciones, sin darles una interpretación. La semántica del relato tratará de dar una interpretación y encontrar un sentido a las distintas manipulaciones que han hecho posible la transformación de una historia en un argumento por medio de los signos lingüísticos del discurso convertidos en signos literarios. La pragmática analizará las relaciones que el texto establece en los sujetos y con los sistemas culturales que lo envuelven, tanto en el momento de la emisión, como en el de la recepción; tales relaciones son descubiertas o actualizadas en cada una de las lecturas sólo de un modo parcial.

Tanto en el esquema de Todorov, como en el de Genette, y aún más en el de Friedman y Stanzel, analizan unidades sintácticas, consideradas formalmente (el tiempo) y aspectos semánticos (las modalidades), que se superponen con el punto de vista y los hechos de discurso, como pueden ser las personas gramaticales, y no dan cabida en la sintaxis a otras unidades, decididamente sintácticas, como el espacio, que lo incluyen en todo caso en la categoría de distancia, limitándolo a la que puede haber entre el narrador y los hechos o los personajes.

Vamos a proponer un modelo que tenga en cuenta todos los aspectos y categorías, y a la vez separe teóricamente las *unidades sintácticas*, que tienen una dimensión estructural, es decir, de construcción, arquitectónica; los *valores semánticos* que pueden encontrarse en cualquiera de las unidades sintácticas consideradas como signos, no sólo como elementos de construcción y las *relaciones pragmáticas*, que el texto y todas sus unidades y aspectos pueden mantener por medio de sus referencias con hechos y conceptos extratextuales (ideológicos, culturales, lingüísticos, literarios, etc.) y con los sujetos del proceso de comunicación literaria: autor / lector reales.

La figura del narrador es el centro desde el que se miden los valores semánticos; a partir de él se abren dos direcciones para analizar su funcionalidad. En primer lugar veremos el uso que hace de la palabra en las formas del discurso que están en una relación directa con la categoría *voz*, en cuanto que todas las voces del discurso son elegidas por el narrador para dar sentido al relato. En segundo lugar vamos a concretar sus relaciones con la *historia*, es decir, el conocimiento que convencionalmente dice tener sobre ella, y que puede ser total (omnisciencia) o parcial (relativismo, perspectivismo, etc.), mayor, igual o menor que el conocimiento que en cada caso puedan tener los personajes (omnisciencia, equisciencia, deficiencia) y los *modos* en que la presente, según el enfoque, la perspectiva y la distancia a que se sitúe para contar.

Para el análisis de los valores semánticos tenemos en cuenta que nos movemos en los límites del mundo ficcional creado en el texto: el narrador es la persona fingida que repite en el mundo del relato la actitud y la actividad que el autor tiene en el mundo empírico: un autor (real) cuenta una historia (mundo ficcional) para unos lectores (reales), y aprovechando la recur-

sividad del lenguaje, en ese mundo ficcional creado reproduce las mismas relaciones y la misma situación: un narrador (ente de ficción, que no pertenece al mismo mundo narrado, a no ser que simultanee su papel de narrador con el de personaje) cuenta de un modo determinado una historia a unos narratarios explicitados o latentes en el discurso. El sentido que pueden alcanzar los hechos y las palabras en ese mundo creado depende de lo que se sepa en cada momento el narrador, de la distancia a que se sitúe y cómo los cuente, en forma directa o dejando a otros que hablen, es decir, de las relaciones que el narrador mantenga con la historia que cuenta y con las palabras de su discurso en el relato.

El discurso es uno de los canales utilizados por el narrador para crear el sentido literario, el otro es la historia compuesta por los motivos o funciones y dispuesta en el argumento.

4.4. Valores semánticos del discurso: la palabra

El discurso de la novela es obra directa del narrador, lo cual no quiere decir que su voz sea la única que se oye, pues con frecuencia deja paso a la voz de los personajes; pero aún suponiendo que la voz del narrador sea la única, suele incorporar en ella lo que otros han dicho, porque siempre el discurso de la novela es *polifónico;* esta es una de sus características y por eso la hemos analizado en el capítulo primero.

En el conjunto de las formas que pueden caracterizar al discurso de la novela frente al de otras obras literarias, destacamos que una de las más directamente relacionadas con los valores semánticos está en las que llamamos «relaciones verticales» del habla, es decir, los modos en que el discurso del narrador acoge el de los personajes, como un lenguaje directo o un lenguaje regido, con una sola voz o varias, lenguaje interior o exterior.

En principio todas las obras literarias forman parte de un proceso de comunicación a distancia, entre el autor y el lector. La obra es el elemento intersubjetivo de la comunicación literaria. Los diferentes géneros coinciden en este aspecto; todos establecen dialogismo entre el lector y el autor, en el sentido de que éste al escribir, al realizar su discurso, piensa en un

lector que debe entender lo que dice, y adapta su escritura a unos fines concretos (suscitar compasión, interés, hacer ver críticamente una conducta o una situación humana, censurar, etc.). Aunque todas las obras literarias reconozcan en su texto el dialogismo, es decir, el uso del habla a distancia, pero realizada pensando en el interlocutor (efecto *feed back)*, la forma concreta del discurso varía de unos géneros a otros, ya que textualizan procesos locutivos diferentes y esto da lugar a formas discursivas diferentes.

El discurso de la novela se presenta como un proceso de *comunicación*, generalmente en prosa, frente al del poema, que es un proceso de *expresión*, generalmente en verso y al del texto dramático que es un proceso de *interacción*, bajo la forma de diálogo, en prosa o en verso. Aunque las excepciones y la falta de observancia de los límites son muy frecuentes, podemos partir de estas formas canónicas, como modelos generales, que se realizarán en cada obra concreta con tantas variantes como se quiera (Bobes, 1989: 115 y ss.).

En forma muy general y reconociendo frecuentes alteraciones en todos los sentidos, podríamos decir que la lírica trata de encontrar la voz de poeta entre todas las voces, y es un género que tiende al individualismo y a la expresión; la dramática retira del texto al autor y deja oír solamente la voz de los personajes, es el enfrentamiento directo de voces y la dialéctica por medio del argumento, de la palabra; la novela acoge todas las voces, es el género que ha aprendido en sus manifestaciones históricas a recoger las voces humanas incorporándolas organizadamente en la voz del narrador.

El monólogo en el discurso de la novela tiene, como ha demostrado Bajtín, unos caracteres específicos frente a otros monólogos que puedan encontrarse, parcialmente al menos, en el discurso de la obra dramática y en el poema, y tales caracteres están en relación principalmente con el hecho específico de que se trata de un *discurso polifónico* organizado por la voz dominante del narrador. Así como el discurso lírico, por lo general, no deja oír más voz que la del autor (no entramos ahora en el problema de si es real o ficcional), y el discurso dramático se sustenta sobre las voces directas de los personajes, el discurso de la novela acoge la voz de los personajes, unas veces en forma directa (monólogo o diálogos entre los perso-

najes), otras veces integrándola en la voz del narrador, con una gran variedad de formas (estilo directo, indirecto, indirecto libre) y en una gama de variantes en las relaciones verticales entre los discursos del narrador y de los personajes, es decir, en formas coordinadas o yuxtapuestas: un discurso sigue a otro; o bien en formas subordinadas: un discurso, el del narrador, acoge discursos de los personajes. Hay que contar además con la polifonía procedente de la intertextualidad discursiva: es frecuente que el discurso de una novela, reproduzca, parodie, imite, o recuerde el discurso de textos anteriores: estilo caballeresco, estilo pastoril, sentimental, etc., que se trasladan a otras obras, por boca del narrador o de algún personaje, y es también frecuente que se omita o se parodie la forma de hablar de una clase social: lenguaje jurídico, lenguaje profesoral, etc.

A cada uno de los discursos de un personaje le corresponde una verbalización, una codificación y una contextualización propias, que el narrador puede tener en cuenta o no, y puede utilizarlas como signo caracterizador frente a la voz de otros personajes. En muchas novelas se ha visto que hay una verbalización única y aunque se anuncia que habla tal o cual personaje, todos hablan igual: es lo que ocurre en las novelas de Unamuno, por ejemplo; en otros textos cada una de las voces adquiere caracteres propios en todos los aspectos.

Las combinaciones posibles de las distintas verbalizaciones, codificaciones y contextualizaciones del habla de cada personaje con los correspondientes del discurso del narrador, y los grados de integración de las voces presentes en la novela en un momento determinado, son muchas y es difícil establecer cánones generales, aunque sean mínimos. Los indicios textuales son siempre claros, cuando es necesario, para que el lector sepa quién está hablando, incluso en aquellos diálogos en que el narrador desaparece del texto y nadie presenta a los hablantes; entonces suelen ser ellos mismos, los que por la dirección de sus palabras descubren a quién hablan y quién les contestará.

En el apartado anterior vimos la proyección semántica que adquiere una categoría sintáctica, el tiempo, como modelo del análisis semántico narrativo, ahora, como ejemplo de las enormes repercusiones que puede tener un hecho del discurso en el conjunto de la novela para modalizar el sentido, vamos a analizar lo que ocurre con la presencia del diálogo en el discur-

so narrativo, desde que se introduce experimentalmente, como intento de acercamiento a la «naturaleza», en la novela realista, hasta que alcanza las formas más sofisticadas en la novela actual.

Puede afirmarse que la novela de todos los tiempos incluye diálogos directos en su discurso y también, por lo general, hay en todas las novelas testimonios de diálogos indirectos entre personajes, que no se transcriben pero se narrativizan en la voz del narrador, situándolos en unas relaciones verticales de subordinación.

En cualquier caso el discurso del narrador envuelve las palabras de todos los personajes y las refiere de modos diversos, para lograr un sentido con el conjunto, un valor semántico que es preciso aclarar en cada caso, pues esas relaciones se semiotizan solamente en concurrencia con otros signos del texto convirtiéndose en signos literarios de carácter circunstancial, válidos solamente en los límites y en las relaciones de una obra concreta. El modo de actuar es siempre el mismo para todos los signos literarios, tanto si son categorías sintácticas que se semantizan, como si son directamente manipulaciones semántico literarias procedentes de las relaciones del narrador con sus palabras o con la materia de su historia.

Es posible que la inclusión de diálogos de personajes en el discurso de los primeros textos narrativos se haya hecho con una motivación mimética: de la misma manera que se intenta transcribir las formas de discurso propio de la clase social que convencionalmente corresponde al personaje, y darle coherencia en su codificación, contextualización y verbalización, el narrador intenta reproducir los diálogos que convencionalmente ha oído a los habitantes de ese mundo de ficción creado en la novela, reproduciendo la forma de hablar que les corresponde.

Creemos que la plena conciencia de que el diálogo de los personajes puede convertirse en un recurso literario, aparece en la novela realista del siglo XIX, la que, según dicen sus autores, intenta reproducir la misma naturaleza (es decir, la realidad empírica), recogiendo el habla de las personas que sirven de modelo a los personajes, y adaptando su expresión a la procedencia geográfica, a la clase social, a la edad, o al temperamento que representan.

La teoría y la práctica se desarrollan en un paralelismo notable, porque afectan a la situación de países y autores muy distantes. Eichenbaum (1970 b) habla del «relato propiamente dicho» y «el relato escénico» caracterizado éste porque el diálogo de los personajes está en el primer plano y supone también un acercamiento al drama. Es la conocida advertencia hecha por Platón al comentar el pasaje de la Ilíada y recuperada para la teoría moderna a través de las observaciones de H. James, que tiene repercusiones inmediatas en las formas de presentación temporal (presente / pasado), en la visión (escénica / panorámica), etc...

Ya hemos dicho que en el discurso del relato, y es lo que se nos ofrece fácticamente, no es posible distinguir «unidades discretas» de tipo literario, pues está claro que se distiguen las unidades lingüísticas, y sólo en un sentido metodológico se puede hablar de «niveles», «aspectos», «historia», «argumento», etc.; todo aparece en el discurso en conjunto y en simultaneidad; la segmentación en unidades se hace adoptando supuestos en el método. Las acciones se manifiestan mediante signos verbales (discurso), cuya referencia son acciones y conductas de personajes y cuyos cambios constituyen la historia. Cualquiera de las unidades o aspectos que se analicen no se corresponde unívocamente con otros, por ejemplo, el hecho de que un discurso utilice la primera persona puede estar en relación directa con un tiempo presente, con una mayor subjetividad, o afectividad, quizás un acercamiento, pero en otro contexto el uso de la primera persona puede significar distancia, objetividad, pasado. Lo que sí es seguro es que al cambiar una de los aspectos, se alteran todas las posibilidades y se arrastran sentidos que derivan de las nuevas relaciones que se establecen. Y, como son muchos los parámetros que intervienen en el discurso, las relaciones que pueden alterarse son también muchas. Por esto nos parece que puede ser interesante para comprender esta forma de comportamiento del texto novelesco el verificar las alteraciones semánticas que arrastra el cambio de un hecho del discurso, la presencia del diálogo, respecto a todos los aspectos que hemos podido considerar. Y vamos a hacerlo mediante un corte en la historia, situándonos en el siglo XIX ante la novela realista española en un momento en que los

novelistas son también críticos y reflexionan sobre sus propios procedimientos y sobre los de sus contemporáneos.

En el Prólogo a la primera edición de *La Hermana San Sulpicio* (1889), que reproduce L. Bonet en *Ensayos de crítica literaria,* de Galdós, se plantea la cuestión de si es posible un conocimiento de los personajes y sus caracteres en su totalidad o bien en forma sucesiva a partir de sus manifestaciones en el tiempo. La figura de un narrador omnisciente y única voz va a ser susituida por la de un narrador cuyas atribuciones procuran no ir más allá de las que tiene una persona cualquiera y que con cierta frecuencia cede la palabra a los personajes, con los que convencionalmente se codea, o a los que observa y oye hablar. El creador baja de su Olimpo, desde el que tenía acceso al interior de los personajes, y desde el que podía ver lugares alejados y tiempos pasados, y elige un espacio de observación con los pies en tierra humana desde el que puede ver, oír, observar, etc. con las mismas atribuciones que puede tener una persona normal y corriente, sin privilegios especiales. El cambio supone el paso de creador a observador, y la alteraciones que imprime en la novela son innumerables y afectan al discurso de una manera inmediata, también al tiempo, al espacio, a las teorías epistemológicas que constituyen el transfondo, etc.

Desde el momento en que se rechaza la omnisciencia psíquica, es decir, la posibilidad de acceder al interior del personaje para dar cuenta de sus pensamientos, de sus sentimientos y en general de sus vivencias interiores, el narrador se ve obligado a iniciar otros modos convencionales de acceso al conocimiento interior y uno de ellos será el escuchar lo que dice el personaje a fin de inducir lo que piensa por lo que dice, o bien describir su fisonomía y su conducta exterior para deducir la interior. Las nuevas convenciones sobre el conocimiento y el discurso de la novela obligan a cambiar las normas del juego, tanto al autor, como al lector que las interpretará, si quiere entender la novela.

Después de la seguridad inicial del realismo, que ingenuamente creyó que la novela podía trasladar al texto una realidad que se mostraba a la observación del narrador, éste va sintiéndose incómodo con la responsabilidad que él mismo se ha buscado y trata de presentar las cosas y los personajes como son, objetivamente, no como él los ve, que necesariamente es

un modo subjetivo. La necesidad de ofrecer testimonios directos crece a medida que el narrador declina su compromiso con ideologías o con la realidad vista de forma condicionada desde un ángulo de visión particular. La pretensión de actuar como un espejo plano o como un cristal transparente que no distorsionen la realidad, *lleva inexorablemente al uso de diálogos de personajes*, y vamos a asistir a una decidida incorporación del diálogo narrativo de la novela realista como un recurso de objetividad y como una vía de acceso directo al conocimiento «verdadero» del personaje.

Creemos, no obstante, que la presencia de los diálogos en la novela no se debe solamente a unas razones estilísticas, o al gusto de una época, ni siquiera a la necesidad que se deriva de la declinación voluntaria de la omnisciencia, sino que responde también a unos cambios sociales profundos en el modo de entender las relaciones del hombre con el mundo, y además, si del ángulo de las motivaciones, pasamos al de las consecuencias, la aparición y profusión de diálogos en los textos narrativos, va a repercutir en todas las unidades y en todos los niveles del género y, a medida que los escritores advierten esto, pueden ver cómo se amplían las posibilidades del discurso novelesco.

Un primer paso en esta incorporación de la voz de los personajes a la del narrador, podemos advertirlo cuando éste incluye en el discurso términos, o incluso enunciados que, aunque él no lo aclare, se sabe que reproducen los que sin duda han dicho los personajes: algunas palabras están tomadas directamente del habla de un personaje y el lector lo sabe porque se la ha oído antes, porque se pone entre comillas, porque no encaja en la forma de seleccionar el léxico del narrador, etc. La integración de la voz de los personajes en el discurso de la novela puede extenderse hasta el límite de convertirlo en una sucesión de diálogos de modo que el narrador quede fuera del discurso, limitándose a ser una especie de presentador oculto o técnico de montaje, es decir, pasando a la latencia textual.

Podemos seguir la historia de esta incorporación viendo, por ejemplo, las experimentaciones que hace Galdós en sus novelas –hasta llegar a las novelas dialogadas– y comprobando con qué atención siguen tales experimentos otros novelistas, por ejemplo Clarín, cuyas interpretaciones sobre el valor y el sentido de los diálogos están claramente expresadas en las

críticas periodísticas que dedica a las novelas cuando se publican, y que luego recogerá la editorial Renacimiento de Madrid en el volumen *Galdós*, de 1912, a cuyas páginas remitimos.

En ocasiones, en la novela realista aparecen diálogos que carecen de una finalidad lingüística –no informan de nada– y hasta de una funcionalidad literaria: no hacen avanzar la acción –no tienen, por tanto, valor sintáctico–, no caracterizan a los personajes –no tiene, por eso, una función semántica–, no remiten a una realidad extratextual –por lo que carecen de un valor pragmático–. En realidad estos diálogos son una expansión o una ilustración de las palabras del narrador y funcionan como un doblete expresivo de lo que ya ha sido dicho de otro modo en el monólogo del narrador.

Tales diálogos son frecuentes en las primeras novelas de Galdós y resultan perfectamente ociosos: parecen meros experimentos del autor sin saber muy bien para qué. Así los interpreta Clarín que no se cansa de advertirlo a propósito de varias novelas: «lo malo de *Miau* está hacia el medio, en ciertos pasajes que son meras repeticiones, amplificaciones innecesarias; está sobre todo, en ciertos diálogos prolijos y poco simpáticos de Cadalso, padre, con su cuñada, la insignificante...» (Alas, 1912: 117). «*Torquemada en la cruz* aparte de cierta prolijidad inútil en algunos diálogos, empieza perfectamente...», «En *Halma* (...) lo que sobra es aquella prolijidad de muchos diálogos...», etc.

Podríamos pensar que son los primeros ensayos de manejo del diálogo como recurso semántico para orientar hacia un determinado sentido y para descubrir sus posibilidades en la obra de arte narrativa. Clarín los observa casi siempre desde una perspectiva pragmática y no les reconoce funcionalidad alguna.

La mayor dificultad para hacer del diálogo un signo literario estriba en sus relaciones verticales, es decir, en la forma en que se integra en el monólogo del narrador para lograr un único discurso y a la vez adquirir una funcionalidad propia, autónoma. A propósito de la novela de A. Palacio Valdés, *El idilio de un enfermo*, dice Clarín que «en el diálogo acierta las más de las veces, pero suele pecar de prolijo, y esto porque convierte en escenario al texto y deja que los interlocutores se digan lo que es probable que en tal caso se dijeran. Los diálo-

gos, para que sigan siendo naturaleza, sin ser pesados e insignificantes, han de ser interrumpidos por el autor cuando conviene; ha de dialogarse *oportune*, como se puede observar que hace Zola, Daudet y hasta Galdós en sus últimas novelas (no en las que pecaban del defecto que censuro)» (Alas, 1912: 27).

Por lo que se refiere a este aspecto del diálogo narrativo y a sus relaciones con el monólogo del narrador que le sirve de filtro, resulta interesante observar algunos modelos que encontramos en *Fortunata y Jacinta* (1887). Esta novela presenta una gama de variantes muy amplia y sus valores semánticos se extienden a ámbitos que en principio parecían muy alejados.

Los personajes, que Galdós presenta como «personas» a las que él conoció en casa de amigos comunes, o en sucesos históricos del Madrid circundante, piensan con palabras, se expresan, dialogan, comentan, y todo ello lo recoge el narrador, como fiel cronista. Ese narrador –todavía omnisciente– está contando, por ejemplo, cómo Fortunata recibe lecciones –una especie de «diálogos docentes»– de su protector Feijóo, y dice que ella «no veía la tostada ni veía en rigor lo que era la filosofía, aunque sospechaba que fuese una cosa muy enrevesada, incomprensible, y que vuelve *gilís a los hombres*». El narrador subraya la frase última porque la rechaza de su propia expresión, pues está claro que procede de Fortunata; quizá sea de ella también «la tostada», y probablemente de Feijóo sea ese *veía en rigor.* Estas expresiones las interpretamos en el discurso del narrador como indicios que remiten al diálogo de Feijóo y su pupila, cada uno de los cuales tiene su forma especial de verbalizar, de codificar y de contextualizar. El filtro del narrador deja pasar estos indicios en su propia voz, pero no resulta difícil para el lector remitirlos al habla de los personajes, de modo que el discurso de la novela es una polifonía diferenciada de hablas diversas.

La interpretación semántica que se puede colegir de estas situaciones es que el texto está escrito con una actitud de apertura ideológica a todas las clases sociales: la voz de todos los personajes, sean de la clase que sean, emerge con personalidad en el discurso literario, y el lector está ante una verbalización de carácter polifónico, en la que podrá diferenciar las voces y los ecos.

Esta forma de discurso literario que no recoge la voz directa

de los personajes, pero deja filtrar alguno de sus términos, suele tener una finalidad estilística: dar tono realista al relato ofreciendo al lector el testimonio diferenciado de formas de hablar de las distintas clases sociales y de cada uno de los individuos. Es uno de los «indicios» más utilizados por la novela realista para presentarse como tal.

Una segunda forma de relación entre el discurso del narrador y el habla de sus personajes la encontramos cuando a poco de iniciarse la novela, don Baldomero y doña Barbarita, los padres de Juanito Santacruz, el protagonista, discuten sobre la conveniencia de que su hijo vaya a París. Sintácticamente se trata del viaje iniciático del protagonista, tan frecuente en el relato tradicional y es, por tanto, un episodio importante en la construcción de la novela. La forma destacada que se le da en el discurso, apoyándose en las relaciones verticales y en las funciones que se asignan al monólogo del narrador y al diálogo de los personajes, tiene sin duda un valor semántico, pues supone una elección voluntaria por parte del narrador. Si se tratase de una anécdota de relleno, de una función de catálisis, probablemente no se subrayaría con la presencia de un diálogo y en forma escénica.

El narrador retransmite ese diálogo en estilo indirecto, pero en un momento deja oír la voz de don Baldomero reproduciendo una de sus intervenciones. Estamos ante un *diálogo referido y resumido,* del que se cuentan los turnos, las ideas y temas que aportan los interlocutores, así como se dan noticias de elementos paralingüísticos, kinésicos y proxémicos, porque estamos en escena directa, aunque no oigamos las voces hasta llegar a un punto en el que ese diálogo referido se combina con el *diálogo directo parcial.* Los personajes, que ya tenían cuerpo, empiezan a cobrar voz ante la voluntad del narrador de retirarse para dejarlos solos directamente ante el lector.

El primer *diálogo directo* completo, con una estructura lingüística segmentada y organizado sobre el esquema pregunta-respuesta, en situación presente y compartida, con respeto a los turnos, aparece en el capítulo tercero, precisamente en el encuentro de Fortunata y Juanito, es decir, en la primera escena funcional de la historia, que queda así fuertemente destacada en el argumento. El narrador no deja mucha amplitud al diálogo, pues él presenta, organiza y comenta la escena,

los movimientos, la apariencia de los personajes, su tono de voz, sus actitudes corporales, es decir, todos los signos paraverbales, kinésicos y proxémicos y por fin deja oír las voces de sus personajes. Estamos ante un *diálogo directo*, de gran relieve semántico porque destaca la primera función del relato: el encuentro de los protagonistas. El discurso así manipulado acorta las distancias entre el lector y los personajes, deja en primer plano a los protagonistas, enfoca de modo directo la escena, etc., y el lector siente el cambio de registro literario en el discurso.

También encontramos en la misma novela *diálogos panorámicos*, es decir, aquellos que alcanzan un valor iterativo, si aceptamos la nomenclatura de Genette, al tener como referencia escenas repetidas: «diez meses pasaron de esta manera, Barbarita interrogando a Estupiñá y éste no queriendo o no teniendo que responder...» (67). Los mismos efectos que se alcanzan con una visión panorámica de acciones presentadas iterativamente en el monólogo del narrador, se consigue con este uso panorámico de la palabra, que resume infinidad de diálogos escénicos.

Son abundantes los *diálogos narrados* y los *diálogos seminarrados*. Ejemplo de los primeros son los que sostienen Juanito y Estupiña: éste «le interrogaba prolijamente por todos los de la familia (...). El Delfín después de satisfacer la curiosidad de su amigo, hízole a su vez preguntas acerca de la vecindad de aquella casa en que estaba» (64); y de los segundos, puede ser ejemplo el que sostienen Barbarita y su hijo: «la inflexible mamá le cortaba la retirada con preguntas contundentes ¿a dónde iba por las noches? ¿Quiénes eran sus amigos? Respondía él que los de siempre...» (66).

El diálogo, bajo todas estas variantes señaladas se inserta en un modo progresivo e inexorable en el discurso de la novela realista de Galdós, hasta ocupar todo el texto, como en *El Abuelo* o en *Realidad*. Pero, como hemos advertido, la presencia del diálogo en el discurso de la novela, y sobre todo cuando es forma única de discurso, tiene unas repercusiones muy amplias en todos los órdenes de relato, que vamos a observar en los valores semánticos.

La desaparición del narrador omnisciente crea un vacío narrativo considerable, porque su presencia en la novela como

creador podía dar cuenta de todos los aspectos, interiores y exteriores, de sus criaturas; podía aportar también testimonios directos de su historia completa y de sus movimientos, de manera que presentaba el cronotopo de sus personajes sin fisura alguna. Una vez que desaparece esta figura convencional del creador omnisciente, ¿cómo podrá arreglarse el narrador para dar cuenta de lo ocurrido en otro tiempo, o en otro lugar, si él no tiene más capacidad de observación, en el tiempo y en el espacio, que la que corresponde a una persona humana y se limita a las situaciones en que participa en el presente como testigo o a las que recuerda porque ha estado allí. Lo ocurrido antes de su propia vida, o lo ocurrido durante su vida no estando él presente, no puede traerlo el narrador a la novela a no ser como relato dentro del relato: alguien le cuenta lo sucedido en aquellas circunstancias en que convencionalmente, desde su posición y alcances de persona, él no pudo haber observado; y esto implica la presencia de otro narrador, al que deja un espacio propio (perspectivismo narrativo), o lo integra verticalmente en su discurso.

Una fórmula para recuperar tiempos pasados puede ser la memoria de los mismos personajes, o bien el recurso de utilizar a los personajes como receptores de las confidencias de otros. En cualquier caso, los recursos textuales para presentar la historia de un argumento verosímil deben ser coherentes con el nuevo estatuto del narrador. Tenemos que advertir que tales cambios no afectan para nada a la fábula, que puede ser, como siempre, un conjunto de motivos enlazados en un orden cronológico y determinados en un esquema casual; la transformación de la fábula en un argumento y en un discurso es lo que ha cambiado, es lo que se hace ahora de un modo diverso, al desaparecer el narrador omnisciente y tener que buscar otras fórmulas de conocimiento y de expresión.

El lector ocupa ahora una situación epistemológica semejante a la del narrador y ambos tienen las mismas posibilidades para interpretar los signos verbales y no verbales de los personajes presentes: el narrador tratará de eliminar los obstáculos que puedan interponerse entre los personajes y el lector y ofrecérselos en forma directa con sus voces para que sea el mismo lector quien vea, oiga e intérprete la figura, la voz y la conducta de esas criaturas ficcionales que se presentan conven-

cionalmente como personas de un mundo real, asequible al narrador como simple observador. El narrador de *Fortunata y Jacinta* alude a hechos históricos en los que interviene Juanito Santacruz, y dice haberlo conocido directamente en una tertulia, a la que asiste con unos amigos. El mundo ficcional, presentado convencionalmente como la realidad circundante del narrador-persona, queda abierto para el lector de un modo directo y en un marco de referencias que coincide con el de su propio entorno vital.

Los prólogos que Galdós pone a *El Abuelo* y a *Casandra* plantean algunos de los problemas, no sólo de estilo, sino también de conocimiento, derivados de la presencia total del diálogo en el discurso de la novela.

Parece indudable que el uso del diálogo en algunos relatos puede no tener significado, porque son repetición o ilustración de lo que dice el monólogo del narrador; puede ocurrir también que el uso del diálogo no responda más que a un proceso mimético por el que el discurso de la novela recoge el habla social, y así puede interpretarse, pero en cuanto el diálogo se introduce en la novela como uno de los recursos semánticos mediante los cuales el narrador manipula las unidades sintácticas para que adquieran un determinado sentido convergente con el de otros signos literarios, el diálogo pasa a ser un signo literario más, y contribuye con todos a crear el sentido del texto narrativo en su conjunto.

La desheradada (1881) utiliza una de las formas experimentales del diálogo como signo literario y lo hace con la plena conciencia de que aproxima el texto narrativo al texto dramático, por lo que titula alguno de los capítulos «escenas», o «entreactos». A veces los diálogos no son tales, porque el discurso mezcla planos monologales, lenguaje directo con discurso interior, etc., aunque se presenta como un intercambio verbal cara a cara, segmentado, en presente, con sus turnos, es decir, con toda la apariencia de un verdadero diálogo: Isidora y su padrino Relimpio hablan por turnos, mientras él le enseña cómo se hace una canilla y cómo se cose a máquina. Isidora no sigue las normas del diálogo, no observa el principio de cooperación, porque en vez de escuchar lo que dice su interlocutor y contribuir a un avance del diálogo con sus aportaciones cuando le corresponde, va recordando y repasando las circuns-

tancias de su vida, mientras Relimpio participa en lo que él cree un diálogo.

La situación, bien sutil, no pasó desapercibida a un crítico tan sagaz como Clarín, que al hacer la crítica de la novela muestra cierta perplejidad ante esa forma de discurso. L. Alas en su reseña *La desheredada, segunda parte,* pondera la propiedad del lenguaje:

> «gran maestro ha sido siempre Galdós en el arte del diálogo; siempre ha sabido dar a cada personaje el estilo propio de su carácter y estado (...). Otro procedimiento que usa Galdós es (...) sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto a la situación del personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste» (Alas, 1912: 103).

El entusiasmo de Clarín por el procedimiento tiene mucho que ver con su propio modo de hacer los discursos de sus novelas, y es el que resulta más frecuente en *La Regenta.* El sentido que adquiere la novela con el monólogo interior indirecto, que de eso se trata, y con la mezcla de monólogo interior directo y lenguaje exterior dialogado, consiste fundamentalmente en una impresión de verdad, de realismo, a pesar de que resulta ser un modo de omnisciencia, aunque sea parcial, ya que el narrador tiene acceso a los pensamientos de su personaje. En realidad se trata de un ejemplo claro de separación del *foco* y la *voz.* El foco está situado en el interior de un personaje y sigue su «corriente de conciencia», pero la voz es la del narrador, que proyecta hacia la tercera persona gramatical al sujeto del discurso. Son muchos los pasajes que podrían espigarse, como el siguiente:

> «Ya sabía Ana para sus adentros que aquello no estaba bien, porque ella no podía responder de la prudencia de don Álvaro, «pero ¿no estaba segura de sí misma» Sí, pues entonces, ¿por qué no dejarle venir a casa, contemplarla, mostrar los cuidados de una madre, la fidelidad de un perro?» «Además quien mandaba en casa era su marido, no era ella. ¿Buscaba ella a Mesía? No. ¿Mandaba ella a Quintanar que le trajese?

No. Pues bastaba. Obrar de otro modo habría sido alarmar al esposo sin motivo, infundir sospechas sin fundamento, tal vez robar a don Víctor para siempre la paz del alma. Lo mejor era callar, estar alerta, y... gozar la tibia llama de la pasión de soslayo; que con ser poco tal calor, era la más viva hoguera a que ella se había arrimado en su vida» (535).

Claramente es el discurrir de Ana y claramente es la voz del narrador omnisciente psíquico la que se oye. Surge así el monólogo interior indirecto que reproduce exactamente entrecomillados los pensamientos de Ana que actúa como foco, pero nunca asume la voz textual, por eso aparece la tercera persona en el juego elocutivo del narrador «¿buscaba ella a Mesía?», se cambiaría de un monólogo interior directo en «¿busco yo a Mesía?». La distinción entre foco y voz parece desdibujarse en las frases finales del párrafo donde se funden y sería difícil atribuir lo que sigue a los puntos suspensivos: «gozar la tibia pasión...» al pensamiento romántico de Ana, que le suministra esa metáfora de la pasión y la hoguera; parece verbalización de Ana más que del narrador.

La omnisciencia psíquica del narrador no planteaba dudas de expresión ni de posibilidades de conocimiento sobre los personajes en todas sus dimensiones exteriores e interiores. Pero si la expresión se atiene a las limitaciones de la equisciencia, es decir, al estatus de un narrador que no conozca más que lo que puede conocer un personaje sobre otro, no puede saber lo que piensa: cada uno puede conocerse a sí mismo en su interior y será el único que pueda dar cuenta de sus sentimientos, de sus pensamientos. El camino para el diálogo, que da oportunidad de hablar a todos, queda abierto en el discurso de la novela. El psiconálisis revisará ese conocimiento del interior de cada uno y pondrá en juego el inconsciente, zona de la personalidad a la que no puede llegar por discurso o autorreflexión el individuo. Pero este es otro problema.

El primer intento de novela totalmente dialogada lo hace Galdós con *Realidad* (1889). Un año antes había publicado *La Incógnita* donde se había planteado el problema de la expresión desde una perspectiva epistemológica: quería Galdós analizar las posibilidades de conseguir un conocimiento de la verdad

utilizando sólo la visión exterior y la distancia que ésta exige. *La Incógnita* está construida mediante unas cartas que Manolo Infante dirige a un amigo suyo, Equis, en las que le cuenta una historia, tal como él ha podido seguirla, mediante conversaciones, observaciones, etc., con los protagonistas. En resumen una historia contada desde afuera, a pesar del interés de Manolo Infante de llegar a la verdad y de explicar los motivos de las conductas de sus amigos. Estamos ante un narrador que se mueve en el mundo de los protagonistas, pero que no interviene en las acciones y su modo de enterarse es a través de las palabras de los otros.

El autor de las cartas, convertido en narrador exterior a los hechos, no logra cerrar la historia, pues no alcanza la verdad con lo que va observando sumado a lo que logra que le digan los protagonistas. Cree en varias ocasiones que ha descubierto la verdad, pero nunca logra conseguirla, pues cuando cree que se cierra la historia con un desenlace determinado, que le da claridad y parece explicarla, se presenta otro dato que invalida la historia anterior haciéndola inverosímil. El discurso epistolar incluye diálogos que el narrador transcribe, dando, por lo general, más amplitud a la descripción de la situación dialogal y a la apariencia de los sujetos del diálogo que a las palabras: los datos que observa el narrador sobre las distancias entre los personajes, sobre su voz, su tono, sus actitudes, sobre la figura y la disposición antes de hablar y mientras hablan, son tantos que apenas se fija en los signos verbales, que transmite frecuentemente como semidiálogos o como diálogos resumidos, es decir, narrando *(telling)*, no mostrando *(showing)* la escena en la que se oyen las palabras. Parece que el narrador tiene más confianza en sus facultades de observador de los signos paraverbales, kinésicos y proxémicos y en la capacidad semántica de estos signos, que en el valor sémico de las palabras mediatizadas por las intenciones de quienes las pronuncian, que pretenden ocultar la verdad.

El narrador intenta aprovechar estos diálogos como vía de acceso a la verdad; intenta observar todos los signos externos que puedan remitir al interior de los hablantes y conocer su habla como verdadera o falsa, pero con todo no logra el conocimiento que pretende porque se interpone la intención de los hablantes que pueden, saben y quieren despistarlo, o al menos

no tienen ningún interés en darle una información verdadera y completa. La modalización de la palabra de los personajes impide acceder a la verdad.

La novela termina sin que el lector pueda conocer la historia completa; la incógnita persiste, porque este camino, el que puede seguir un narrador que ha renunciado a la omnisciencia y se limite a observar conductas y palabras, no conduce al conocimiento completo y verdadero. El narrador no es más que un testigo parcial, y por muy avisado que sea, no tiene a su alcance la historia completa, si ésta ha de conocerla por lo que oiga o vea. Un narrador así concebido sabe menos que los personajes (deficiencia) y sólo puede dar testimonio de lo que ve y de lo que oye en una escena en la que está presente, pero la interpretación de los datos que observa no es para él más fácil o más acertada que la que pueda deducir el lector, de modo que se toma otro rumbo o se desemboca en la novela objetivista. Y ésta será el modo al que ha accedido la novela de mediados de este siglo XX. Pero veamos otras posibilidades que se han realizado en formas históricas en la novela española.

Realidad. Novela en cinco jornadas es otro argumento, y también otro discurso sobre la misma historia: el narrador ha desaparecido y los personajes ocupan un primer plano textual, dialogan entre ellos o monologan ante el lector, como si de una obra dramática se tratase. La presentación se hace también como en un drama y se abre con la lista de las *Dramatis personae*, se divide en jornadas y éstas en escenas. La impresión que tiene el lector es que se ha abandonado la narración como vía de conocimiento, o por lo menos, que se pone en entredicho, y se sigue otro método para alcanzar la realidad de la historia. La verdad queda al descubierto bajo el tratamiento discursivo que ahora se sigue, es decir, como un texto dialogado, dejando a los protagonistas que sean quienes además de ser sujetos de la historia lo sean del discurso y dejen oír su voz. La perspectiva adoptada es múltiple, porque cada personaje aporta la suya; la distancia es mínima, porque el lector está introducido en la misma escena y asiste directamente al diálogo; el foco y la voz coinciden; el estilo verbal es el directo y el lenguaje es exterior: el uso del diálogo en el discurso influye directamente en todas las demás circunstancias.

Sáinz de Robles, en el Prólogo a las *Obras completas* de

Galdós, de la editorial Aguilar, tomo V, propone otra interpretación del discurso dialogado y afirma que el autor usa el diálogo en *Realidad* «movido tal vez porque bien de intento, bien de casualidad tropezase con un argumento esencialmente dramático y teatralizable». Si fuese así, habría que pensar que los argumentos son por naturaleza, es decir, previamente a su tratamiento literario, narrativos, dramáticos o líricos, con las repercusiones que esto acarrearía para la teoría de los géneros literarios, o bien, que una forma de discurso –monólogo, diálogo– convierte en drama o en relato una historia.

Dejamos aparte los entusiasmos y las interpretaciones fuertes y hemos de decir que las posibilidades de conocimiento de una historia manipulada en un argumento no están en relación directa con la forma de discurso, sino con la actitud convencional que haya seguido el autor en la creación de esa persona fingida que se interpone entre los hechos y el lector, es decir, el narrador. La presencia del diálogo en el discurso tiene un sentido que es convergente con el que puedan tener otros signos del texto, y hay que interpretarlo en cada caso en esa relación literaria, pues no se trata de signos codificados en los que se mantenga constante una relación entre forma y sentido. Una apertura ideológica y social, un modo de entender la convivencia familiar y pública en la sociedad decimonónica, constituyen los contenidos de la novela de Galdós y coinciden con una forma de discurso en la que participa el diálogo, en el que tiene voz cada uno de los personajes, que aporta su visión, su perspectiva, su modo de discurso.

Clarín hace una reseña crítica de *Realidad* y destaca el mérito que se deriva de ese intento de renovar el género dándole un discurso totalmente dialogado, pero no está de acuerdo con el uso que Galdós hace de él, y remite a los lectores su posible desacuerdo: «todo está bien, menos que Galdós haya escogido precisamente para una novela de poca psicología en lo principal, la forma dramática, aunque no sea teatral. Esta equivocación, o mejor dicho, falta de oportunidad, auque es defecto de dura pereza, ha de perjudicar mucho al libro en el juicio de multitud de lectores», pero creemos que mucho más en el juicio de Clarín, que considera que el experimento ha fracasado por razones de coherencia textual, ya que resulta poco verosímil mezclar el lenguaje exterior de los diálogos con

el interior de los monólogos, y porque no está bien la confusión de los géneros narrativo y dramático (Alas, 1912: 193-202).

Clarín explica que la distancia que puede tener el autor de novelas respecto a sus personajes y la independencia que puede adoptar respecto a sus sentimientos, conducta y pensamientos, hace posible alcanzar unas honduras psicológicas que otros géneros no pueden lograr: «lo que el autor puede ir viendo en las entrañas de un personaje es más y de mucha mayor significación que lo que el personaje mismo puede ver dentro de sí y decir de sí propio», por tanto, «el usar un convencionalismo innecesario en la novela, tomado del drama, que en ciertas honduras psicológicas no puede meterse, es falsear los caracteres por culpa de la forma» (Alas, 1912: 221-223). Pero sabemos que las repercusiones de la forma son mucho más profundas y van más allá de los hechos meramente lingüísticos y del dibujo de los caracteres; la forma, como los contenidos o temas, son signos literarios que actúan en convergencia semántica para dar unidad y sentido a la novela.

Destacamos, a estas alturas del análisis, las repercusiones en todos los órdenes que suscita la presencia del diálogo en el discurso de la novela: interpretación de los géneros literarios, de los argumentos narrativos o dramáticos, problemas lingüísticos de pertinencia sobre formas interiores o exteriores, posibilidad de alcanzar la verdad del conocimiento desde situaciones subjetivas u objetivas, presencia de índices personales de categorías diferentes, etc. Podemos comprobar, pues, que la incorporación del diálogo al discurso de la novela tiene unas implicaciones de tipo estilístico, en primer lugar; también pragmático, pues se puede relacionar con actitudes del autor y de la sociedad que refleja ante problemas como el de la libertad, la apertura ideológica, la comunicación dialéctica, etc., pero tiene también una dimensión semántica, que nos permite interpretarlo, al igual que todas las formas de discurso como un recurso de transformación de las unidades de la historia en las unidades del argumento, que se presentan con más cercanía o más distancia, con mayor autonomía o con una dependencia total respecto al narrador, etc., de modo que están en relación con unas estrategias basadas en la forma dialogada para lograr unos determinados sentidos y para que el lector los perciba de la forma más eficaz posible.

Uno de los rasgos fundamentales del diálogo es el de ser un lenguaje cara a cara, exterior, dirigido a un oyente, con participación alternativa de éste en una forma igual a la de su interlocutor. Mientras que el monólogo es la expresión verbal de un solo sujeto, el diálogo es una relación interactiva de tipo también lingüístico, aunque no sólo, ya que también intervienen signos de otros sistemas: kinésico, paralingüístico, proxémico, objetual, etc.

Otro de los rasgos fundamentales del diálogo es que avanza con la participación de los interlocutores, pero en colaboración para conseguir un fin, por tanto, cada uno de ellos debe conseguir que el otro lo entienda y a la vez entenderlo para seguir avanzando en conjunto, y no es suficiente acogerse a una función conativa del lenguaje, es decir, escuchar y empujar al otro a que hable. La interacción dialogada tiene unas exigencias pragmáticas y formales como proceso semiótico y lingüístico, que el texto literario trata de orientar hacia unos valores semánticos, bien porque se observen todas sus exigencias, bien porque al transgredirlas se creen nuevas expectativas y también nuevos sentidos (Bobes, 1992).

Realidad tiene un carácter experimental literariamente. El uso del diálogo no responde a unos motivos miméticos, ni a unos fines sólo lingüístico funcionales, es decir de información, tiene sin duda unos valores literarios que repercuten en el texto: se pretenden mayores posibilidades de acercamiento a la verdad de la historia, posibilidad de un conocimiento del interior de los personajes por medio de su propia palabra, expresión de una actitud dialéctica que se abre a los argumentos de los otros y elude el dogmatismo, la posibilidad de ver una realidad en forma poliédrica contando con visiones contrastadas de varios personajes, etc., y a la vez un estilo especial, fragmentado, directo, con abundancia de deícticos, de exclamaciones, de interrogaciones, etc., es decir, las formas que corresponden a un lenguaje directo.

Creemos que el uso del diálogo, por la funcionalidad estructural y semántica que le da Galdós en *Realidad*, es un recurso literario nuevo en el discurso narrativo de la novela española, y así lo reconoce Clarín: «el autor pensó que para mostrar ese doble fondo de la acción en su sitio, sin digresiones ni contorsiones del asunto, sino de modo inmediato, que pro-

dujera el efecto estético del contraste de apariencia y realidad, lo mejor era acudir a la forma dialogada... más el monólogo. En lo que Viera, Orozco y Augusta hablan en el mundo, y aún mucho de lo que hablan entre sí, estará, pues, el drama exterior; pero en lo que piensan y sienten y se dicen a solas, cada cual a sí mismo, y algo a veces con otro, en esto quedará el drama interior, el que mueve realmente la fábula, el que se refiere a los grandes resortes del alma» (Alas, 1912: 254).

Después de la experimentación que la novela realista y naturalista hace con el diálogo, resulta normal en los discursos del relato encontrarlo bajo formas y proporciones muy diversas.

Queremos destacar un uso que hace la novela actual, que en principio es un recurso sintáctico, pero que tiene también una proyección semántica inmediata, a la que atenderemos ahora preferentemente. Me refiero a los llamados *diálogos telescópicos,* tal como se encuentran en los relatos de Vargas Llosa, principalmente en *Conversación en la catedral.*

Los experimentos de la novela realista con el discurso dialogado se centraban preferentemente en los modos de presentar la acción y en la construcción de los personajes, pero ampliaban sus repercusiones en aspectos semánticos y pragmáticos del texto.

Lotman escribe que «cette capacité d'un élément d'un texte d'entrer dans plusieurs structures contextuelles et de recevoir une signification conformément diferente est une des proprietés les plus profondes du text artistique» (Lotman, 1973: 103). El diálogo que en principio es un hecho de la forma del discurso en la novela entra en relación contextual con todos los elementos de la narración y puede alterar sus sentidos y las limitaciones a que están sometidos habitualmente en el sistema lingüístico.

El diálogo que se incluía en el discurso de la novela realista era, en cuanto a sus formas y sus normas, una copia del diálogo estándar. En la novela de Vargas Llosa vamos a encontrar una situación muy diferente: el diálogo, en muchas ocasiones, no es un diálogo real, verosímil en su estructuración y en sus términos, son diálogos que en principio desconciertan al lector,

porque las intervenciones de los distintos interlocutores no son las que se esperan; exigen observar con detenimiento las formas de presentación, el tiempo de los *verba dicendi*, la lógica interna de las frases en los esquemas de coherencia que establecen con intervenciones anteriores, es decir, el lector debe estar atento a todos los indicios lógicos y verbales para seguir el discurso y alcanzar un sentido.

Los diálogos de *La ciudad y los perros* o de *Conversación en la Catedral*, etc., son construcciones lingüísticas de carácter literario con las que el autor pretende sobrepasar algunas de las limitaciones de sucesividad y de relación lógica que impone el sistema lingüístico y los esquemas lógicos a todo discurso verbal. Los diálogos de estas obras son manipulados por el novelista de modo que de dos o tres diálogos reales hace uno literario. Los tiempos verbales de los verbos presentativos, el uso de los deícticos y las referencias extralingüísticas del texto, consiguen que el lector no se pierda en las referencias y siga bien las relaciones de persona, de espacio y de tiempo y la lógica de las acciones.

La forma de estos diálogos es producto de una técnica narrativa denominada de «vasos comunicantes» (Haars, 1966), o de «fundidos» (Oviedo, 1982: 30), y que el mismo Vargas Llosas define así: «consiste en fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, fundiéndose en una nueva realidad distinta de la simple suma de las partes» (Vargas Llosa, 1971: 322). Esta técnica de «vasos comunicantes» o «fundidos», cuando se hace sobre un discurso dialogado, da lugar a los llamados *diálogos telescópicos*.

El tiempo y el espacio se relativizan al superponerlos en los diálogos telescópicos. Algunos de los locutores, por lo general, se mantienen como elementos coordinadores en los dos o tres diálogos que se superponen, porque, en otro caso, se generaría una confusión probablemente insuperable; el efecto es que se crean entre los diálogos superpuestos o fundidos unas relaciones y nexos que en principio están ocultos. Por ejemplo, el hecho de que un personaje mantenga una determinada postura o defienda una idea determinada ante unos locutores, en tiempos y en espacios diferentes, pone de manifiesto su sinceridad,

o la firmeza de sus convicciones; otro personaje cuyas manifestaciones varían según el interlocutor, o según los tiempos en que se encuentre, puede mostrar una evolución interior o una actitud hipócrita, interesada, o frívola, etc. Dos o tres personajes que hablan en una escena, en un determinado tiempo y lugar, y luego hablan con otros, abriendo el círculo de los interlocutores, pueden tener intervenciones o réplicas que enlazan sus diferentes diálogos, como si de uno solo se tratase: el lector advierte posiblemente relaciones que antes pudieron pasarle desapercibidas y que ahora observa por contraste, por recurrencia, por paralelismo, etc., al ofrecérsele en forma inmediata en diálogos superpuestos.

Silva Cáceres subraya los efectos que se consiguen en el discurso narrativo por la presencia de los diálogos telescópicos: efectos de interiorización, de contrapunto, de visión fragmentada y parcial, etc., es decir, lo que pudiéramos denominar «efectos de montaje», con los que se crea una especie de visión dirigida y enriquecida por las vivencias que de un episodio circulan hacia otro (Silva Cáceres, 1974).

Los efectos semánticos que derivan de estos procedimientos de superposición de diálogos se consiguen también con las relaciones entre un monólogo envolvente y un diálogo incluidos. En *La ciudad y los perros* encontramos un diálogo de Higueras con el Jaguar que incluye otro entre el Jaguar y Teresa: dos tiempos y dos espacios distintos, con la palabra de interlocutores diferentes, al ponerlos en relación dan lugar a un tiempo poliédrico y una especie de espacio en tres dimensiones, porque se amplían sus respectivos marcos de referencias, que impulsan al lector a prestar una atención intensa a las palabras de unos y otros, que quizá no prestaría, si de un diálogo sencillo se tratase.

La manipulación de los diálogos para formar uno solo con dos o tres y originar esas superposiciones temporales, ese paralelismo en las acciones, y esa nueva dimensión espacial mediante un marco de referencia ampliado, no eran conocidas en la novela anterior. Hay una especie de «simultaneidad rítmica» que hace percibir en el presente continuado de la lectura, lo que sucede en dos tiempos distantes, en dos espacios alejados, en dos situaciones distintas, con lo que se consigue superar una de las exigencias más tenaces, y a veces más impertinentes, del

sistema lingüístico: la sucesividad. La lírica había conseguido, como efecto secundario de la rima y del ritmo, una simultaneidad verbal que conducía a una interacción semántica al hacer presente en uno de los versos los ecos de los términos que rimaban entre sí o que estaban ligados por una estructura rítmica común, creando una interacción léxica que favorece la percepción simultánea de sentidos.

Los nexos de unión, o elementos coordinadores, en los diálogos telescópicos suelen ser los interlocutores que permanecen mientras otros cambian de un diálogo a otro, pero también puede actuar como coordinador el tema, un objeto, o un lexema que se repite en dos frases. Con un ejemplo, tomado de *Conversación en la Catedral*, pueden aclararse estas posibilidades; envueltos en el monólogo narrativo en tercera persona, con frases en estilo indirecto libre hay dos diálogos en los que intervienen tres personajes, Popeye, Santiago y Amalia, y hay una frase que encontramos en el primero (Santiago quiere entregarle un dinero a Amalia) y en el segundo de los diálogos (quieren que Amalia beba), a través de la cual se circula de una situación a otra y se crea una disposición superspuesta, circular.

> «Santiago seguía sirviendo la coca y Popeye lo espiaba inquieto. ¿Amalia sabía bailar?... Sus movimientos eran forzados, como si la ropa le quedara estrecha o le picara la espalda; su sombra no se movía en el parquet.
> —Te traigo esto para que te compres algo —dijo Santiago.
> —¿A mí? —Amalia miró los billetes sin agarrarlos—. Pero si la señora Zoila me pagó el mes completo, niño (...).
> —No seas sonsa —insistió Santiago—. Anda, Amalia.
> Le dio el ejemplo: alzó el vaso y bebió.» (p. 45).

Las *superposiciones discursivas* que se realizan con los diálogos dan lugar a superposiciones temporales y espaciales, y presentan a los personajes en dos momentos distintos de su actuación con lo que se produce una condensación semántica muy notable y una intensificación de los sentidos. Una de las expresiones más eficaces creemos que se consingue cuando en discursos de apariencia monologal, se hacen concurrir observaciones presentes, recuerdos, asociaciones subjetivas, frases que

han dicho otros y que se conservan en la memoria, etc. El narrador se ve obligado a recurrir a signos tipográficos especiales, como el subrayado, las comillas, los guiones, etc., para mantener diferenciadas las distintas fuentes del discurso:

> «Anoche llegó un anónimo al periódico, papá, *¿iba a hacer todo ese teatro queriéndote tanto Zavalita?* Diciendo que el que mató a esa mujer fue un ex matón de Cayo Bermúdez, uno que ahora es chófer de, y ponía tu nombre, papá. Han podido mandar el mismo anónimo a la policía, y de repente, *Sí, piensa, porque te quería tanto,* en fin, quería avisarte, papá» (p. 406).

La compleja situación psíquica por la que atraviesa Santiago Zavala, queda de manifiesto en el texto anterior, donde el amor de su padre, que le recuerda uno de sus compañeros del periódico, que siempre lo llama Zavalita, se observa también en su preocupación porque el padre pueda ser denunciado a la policía, o verse envuelto en un escándalo público, y frente a estos sentimientos está la actitud antiburguesa del jovencito, que se ha marchado de su casa como protesta ante una manera de vivir que, desde su ideología «progresista» rechaza.

La forma en que las palabras, los pensamientos, o las frases de otros, se articulan en este discurso único, garantiza las referencias unívocas por la explicitación de un *tú* (Zavalita, papá) textualizado y señalador inequívoco del locutario en cada momento. Los movimientos interiores de Santiago Zavala, sus sentimientos encontrados, su rebeldía y el cariño que siente, a pesar de todo, por su familia, le dan una gran complejidad interior y unas formas imprevisibles de actuar. El significado y la disposición formal de párrafos como éste los convierte en signo icónico de situaciones anímicas conflictivas y complejas como la de Zavalita.

El mismo efecto multiplicador e intensificador de expresiones personales difíciles lo encontramos en otros textos en los que el narrador sigue otros recursos, igualmente discursivos para mostrar superposiciones temporales, espaciales, de ambientes y de clases sociales:

«Te voy a hacer una pregunta —dice Santiago—. ¿Tengo cara de desgraciado?

—Yo te voy a decir una cosa —dijo Popeye—. ¿Tú crees que nos fue a comprar las Coca-colas de pura sapa? Como descolgándose, a ver si repetíamos lo de la otra noche?

—Tienes la mente podrida, pecoso —dijo Santiago.

—Pero qué pregunta —dijo Ambrosio—. Claro que no, niño.

—Está bien, la chola es una santa y yo tengo la mente podrida —dijo Popeye—. Vamos a casa a oír discos, entonces.

—¿Lo hiciste por mí? —dijo don Fermín—. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco.

—Le juro que no —se ríe Ambrosio. ¿Se está haciendo la burla de mí?

—La Teté no está en casa —dijo Santiago. Se fue a la vermouth con sus amigas.

—Oye, no seas desgraciado, flaco, —dijo Popeye—. ¿Me estás mintiendo, no? Tú me prometiste, flaco.

—Quiere decir que los desgraciados no tienen cara de desgraciados, Ambrosio —dijo Santiago.» (pp. 51-52).

Hay tres diálogos superpuestos, que se abren en abanico, y cuyos tiempos los identificamos por los *verba dicendi,* mientras que los interlocutores quedan señalados textualmente en las frases por sus apodos, sus relaciones, o por su nombre directo; los diálogos son uno que sostienen Santiago (flaco, cuando le habla Popeye; niño, cuando le habla Ambrosio) y Popeye (pecoso, para Santiago); otro que sostienen Santiago y Ambrosio (Ambrosio para Santiago, negro para don Fermín); y un tercero entre don Fermín y Ambrosio (cuya intervención no se oye, pues queda latente en la de don Fermín).

Los verbos introductorios en tiempo presente *(dice, ríe, dice)* presentan los enunciados del primer diálogo, colocados alternativamente con los de los otros dos, que transcurre en un presente narrativo, y en el espacio general del bar, la Catedral, donde dialogan Santiago y Ambrosio. Los verbos presentativos en pasado *(dijo)* intercalan los enunciados del segundo diálogo, que, por otra parte, quedarían muy claros en la situación elocutiva por sus referencias (flaco, pecoso), que no puede ser otra cosa que el diálogo entre los dos jovencitos. La única ocurrencia del tercer diálogo califica a Ambrosio, el negro, con

dos términos «infeliz, loco» pertenecientes al mismo campo semántico, que «desgraciado», de modo que el elemento coordinante de este tercer diálogo con los otros es semántico, no léxico. El enlace entre los dos primeros diálogos es léxico: el término «desgraciado» está en los dos, además actúa también como nexo la presencia de Santiago en uno y otro; el elemento coordinador entre éstos y el tercer diálogo es la connotación que pueden tener «infeliz» y «loco» con «desgraciado», además de que Ambrosio es calificado así en el tercero y está hablando sobre el término «desgraciado» con Santiago, en el segundo. Los elementos de conexidad son, pues, de índole variada y, en algún caso, recurrentes.

De todo este artificio, además de reflejar una compleja situación psíquica, y además de generarse una visión poliédrica del tiempo y del espacio, como ya hemos dicho más arriba, brota un tono irónico que sugiere una actitud crítica por parte del autor. Es paradójico que Santiago quiera presentarse ante su criado, Ambrosio, como un «desgraciado», cuando realmente el «desgraciado» es el criado; es paradójico que los señoritos de familias de Miraflores, el barrio elegante de Lima, jueguen a ser desgraciados ante los infelices que realmente lo son y llega hasta el sarcasmo que Santiago lo plantee ante Ambrosio, que ha servido en casa de sus padres y ahora trabaja en la perrera municipal, y aún podríamos pensar que se alcanzan límites insuperables de sarcasmo cuando al terminar la novela se puede disponer de toda la historia de Amalita y Ambrosio: el narrador, al situar en unas relaciones directas las actitudes del abanico de personajes que presenta en la novela, crea discordancias tan agudas como puede ser una combinación de colores chillones en contrastes violentos: los gritos del color son semejantes a los gritos de las actitudes de los distintos personajes, para el lector que pueda leerlos.

La superposición de los tres diálogos establece una conexión de sentido entre los tres tiempos en que se desarrollan, los tres espacios donde transcurren y las distintas situaciones humanas que reflejan. Las relaciones de causa a efecto tientan en una interpretación global: don Fermín, un depravado, que arrastra a Ambrosio y lo hace un desgraciado, es también la causa de que su hijo, a quien tanto quiere, se sienta desgraciado, y éste, junto con su amigo Popeye, resulta ser la causa de

la desgracia de Amalita. Todos los personajes quedan teñidos en sus relaciones de unos mismos colores de miseria, depravación, impotencia y desgracia física y moral, que parece extenderse mediante unas relaciones pragmáticas deducidas del texto a todo el marco del Perú reflejado por Vargas Llosa en *Conversación en la Catedral,* pero hay una diferencia que gravita sobre todos ellos y que advierte quien sepa leer: unos son desgraciados de nacimiento, sin que puedan evitarlo, otros los son por obra de sus propias ideas y sus propias elecciones, algunos lo son y arrastran a otros por su degeneración y sus vicios.

Son muchos los casos de diálogos superpuestos en el discurso de esta novela, o en *La casa verde* y en otras del mismo autor, o de monólogos relacionados en forma envolvente o subordinante con otros monólogos interiores o exteriores, o con diálogos, siguiendo la técnica de «vasos comunicantes», que según el autor tiene ya una larga historia «desde que Flaubert la empleó en el célebre capítulo de «Los comicios agrícolas» de *Madame Bovary,* narrando simultáneamente el diálogo amoroso de una pareja y la farsa electoral que ambos observan al pie del balcón».

Es posible que el sentido que adquiere el texto con la técnica de Flaubert sea muy diferente del que se advierte en el discurso de Vargas Llosa. En el discurso de *Madame Bovary* hay solamente una superación de la sucesividad expresiva del lenguaje con la intercalación de unas frases referentes a un suceso y a otro: se quiere dar en simultaneidad lo que está ocurriendo en simultaneidad. El discurso narrativo de *Conversación en la Catedral,* no presenta la misma situación, pues aparecen en una misma unidad textual dos o tres sucesos ocurridos en tiempos distantes, de modo que lo que se consigue es una interacción semántica, que no estaba en la realidad, y que ha creado el texto. La actitud de Flaubert es la de un observador que intenta reproducir dos sucesos, tal como se le presentan, en simultaneidad; la intención de Vargas Llosa es crear relaciones entre dos hechos alejados, entre los que quiere que el lector vea esas relaciones que él ve, y que pueden pasar desapercibidas.

Estos diálogos sorprenden al lector, que se encuentra perdido en una primera lectura, pero una vez que advierte la

técnica, se ve obligado a seguir con toda intención el discurso y realiza así lo que consideramos la lectura literaria, atenta a los signos o formantes literarios añadidos a los lingüísticos. El lector no está preocupado solamente por seguir los avatares de una historia, sino que debe estar atento al discurso para no perderse en relaciones acaso mal situadas, si no las interpreta bien.

P. Ricoeur advirtió bien la dimensión sintáctica que tienen en el relato las alteraciones del discurso (Ricoeur, 1987, II). Creemos que los diálogos, que son un hecho de discurso, se introducen en el texto narrativo a partir de la novela realista con una clara voluntad de proyectarse en la sintaxis como en la semántica. La construcción lineal de la trama se modifica en un orden más o menos alterado en el argumento del relato por medio de los datos que nos ofrece el discurso. La unidad de sentido de la novela se apoya en la unidad sustancial de todos los elementos que la integran. El discurso está condicionado en sus valores semánticos por las unidades de tiempo y de espacio que manifieste (el cronotopo, de Bajtín), por la forma en que se presentan los personajes y sus relaciones funcionales y discursivas, por los motivos de la historia y por todos los recursos que el narrador utilice para darles relieve, para subrayar sus relaciones, para establecer connotaciones añadidas, etc., es decir, por recursos de intensificación.

Todas las unidades proyectan exigencias sobre el discurso y todas, a la vez, generan sentidos que se hacen manifiestos formalmente en convergencia. Las experiencias de los novelistas decimonónicos con el diálogo llevan a unas formas de discurso que repercuten en todos los órdenes narrativos y que han sido alargadas por los novelistas posteriores.

No es solamente la forma del discurso (monólogo-diálogo, polifonía en general) lo que maneja el narrador, hay otros hechos de discurso que también son manipulados a la hora de presentar las voces. Como se trata de un discurso lingüístico, el narrador puede manipular las «personas gramaticales» de la expresión y puede hacer la narración en primera, segunda o tercera persona, independientemente de que luego deje oír en diálogo las voces de los personajes, o dialogar él mismo con ellos.

Los índices gramaticales de las personas (yo-tú) y de la

no-persona (él y sus variantes de género y número), aparte de su valor denotativo respecto al sujeto del habla, llevan acumulados algunos sentidos espaciales y temporales: yo-aquí-ahora / tú-ahí-ahora // él-allí-pasado-futuro. Estos sentidos se prolongan también en la expresión de la afectividad: los índices de primera persona implican más cercanía en el sentimiento, el índice de segunda implica reconocer mayor cuota de participación al lector; los índices de la llamada tercera persona, suponen un objetivismo mayor sencillamente porque se aluden las relaciones personalizadas.

Cuando hablemos de la distancia del narrador respecto a la historia que cuenta, y a sus unidades de acción, personajes, tiempo y espacio, hemos de tener en cuenta que las formas del discurso en primera, según o tercera personas, están en una relación inmediata.

En cada relato literario se organizan las unidades y las categorías narrativas de modo original y cualquier codificación es rechazada porque implica una formalización, un plagio de esquemas argumentales o discursivos anteriores. No se puede alcanzar una explicación válida en general, pero sí se pueden aclarar formas y sentidos en cada obra en concreto partiendo de los conceptos que analíticamente se vayan aclarando.

4.5. Los valores semánticos de la novela: relaciones narrador / historia

El narrador, dueño de las voces, hace un discurso de cuyas formas monologales y dialogales, con todas sus variantes, derivan sentidos que nos indican que un hecho formal, señalado en el discurso, tiene unas repercusiones inmediatas sobre los valores semánticos.

Vamos a comprobar si ocurre lo mismo en las relaciones que el narrador mantiene con la historia, pues si es él quien da y quita la palabra, también es él quien elige los motivos, quien les de un orden literario, quien altera la sucesividad cronológica que tienen en la historia y las relaciones que pueden derivarse de un esquema causal que en la realidad les correspondería, sustituyéndolas por relaciones de simple contigüidad, absurdas, o de otro tipo cualquiera.

Estos hechos: elección de motivos, orden, y esquemas, pertenecen a la sintaxis literaria, son hechos de forma. Pero, de la misma manera que una forma de discurso (el monólogo, el diálogo, etc.) adquiere una dimensión semántica cuando la interpretamos como manipulación del narrador, también los hechos que constituyen la materia de las unidades sintácticas manipuladas por el narrador adquieren un valor semántico literario: si un motivo se adelanta en el orden cronológico que le corresponde, queda destacado; si ocupa un puesto privilegiado cibernéticamente (el primero, el último del texto), será porque se quiere subrayar y sus relaciones con los demás hechos sufrirán un cambio. Y no es solamente que cambie el orden de un hecho y se limite a una alteración temporal, es el hecho en sí el que adquiere una dimensión semiótica nueva, pues destacar una parte de un conjunto, por el medio que sea, supone alterar el orden natural e introducir una distorsión en su sentido, aparte de cambiar su forma.

El autor de novelas crea una figura fingida, la del narrador, a la que puede relacionar de los modos más diversos con la palabra del discurso y con el conjunto de los hechos y personajes de la historia que cuenta, y no cabe duda de que cualquiera de las relaciones que elija y se decida a textualizar tiene un sentido peculiar puesto que es efecto de una elección; nunca se da el caso de que resulte necesaria una distancia, una perspectiva, una actitud, etc., respecto de lo que se cuenta. Precisamente porque se trata de signos literarios son siempre signos circunstanciales, no codificados y efecto de una vinculación transitoria establecida en un sentido determinado válido en los límites del texto.

Podemos advertir que son muchos los medios de que dispone un autor para colocar a su narrador en distancias y relaciones muy variadas con la materia del relato y esto no sólo respecto a cada una de las categorías, sino también a sus combinaciones. Resulta ser el relato de una novela la combinación de varias voces (con las posibilidades que ofrece el sistema lingüístico para expresar esta categoría gramatical), y de relaciones muy diversas del narrador con la materia que elige y la forma en que la presenta.

Algunas de las posibilidades que se le presentan al narrador en sus relaciones con la historia se refieren al conocimiento

(total / parcial), a la distancia (lejos / cerca); al talante con que observa los hechos (objetivo, en serio, irónico, sarcástico, crítico, etc.); a la perspectiva (interior, exterior), etc. Veamos alguna en su dimensión semántica.

4.5.1 El conocimiento de la historia

El narrador puede presentarse como un creador de mundos ficcionales o como un observador del mundo empírico y es notable que mientras se tuvo un concepto mimético del arte y la novela se consideraba copia del mundo real y, por tanto, la función del novelista era fundamentalmente de observación y traslado, el narrador actuaba en la novela como un dios creador de mundos y, por tanto, conocedor absoluto de todo, sin barreras de tiempo, de espacio o de persona; era un narrador que actuaba como un dios olímpico al que no se le ocultaba el pasado, el presente ni el futuro, que tenía el don de la ubicuidad y podía estar en lugares distantes en simultaneidad, y que entraba en el interior mental y sentimental de sus creaturas. Significativamente Vargas Llosa habla de la *Historia de un deicidio* para referirse al proceso por el que el narrador renuncia a su omnisciencia olímpica y adopta una dimensión de conocimiento como el que tiene un hombre, con todas las limitaciones espaciales, temporales y psíquicas que le corresponden. La novela ha ido matando al dios creador de relatos para convertirlo en hombre narrador.

La omnisciencia, que supone el conocimiento de toda la historia, bajo los tres aspectos psíquico, temporal y espacial, es sustituida por la omnisciencia parcial referida alternativamente al tiempo, al espacio y al interior de los personajes, o a dos de estas posibilidades. Hay autores que siguen manteniendo omnisciencia temporal, pero renuncian a la espacial, o bien mantienen la psíquica y renuncian a las otras dos.

En las relaciones de conocimiento del narrador y los personajes, se dan variantes que van desde una *posición de omnisciencia:* el narrador, que sabe todo, sabe lógicamente más que cada uno de sus personajes y más que todos en conjunto, a una *posición de equisciencia* o incluso de *deficiencia,* cuando el narrador convencionalmente adopta la actitud de saber menos

que los personajes, cada uno o el conjunto, y se entera sólo y exclusivamente de lo que ve en sus desplazamientos y presencias con los demás entes de ficción de la obra.

Esto se refiere a la *cantidad* de conocimiento que puede reflejar convencionalmente el narrador respecto a la historia y respecto a los personajes y en relación con el tiempo del proceso de enunciación porque puede que el narrador sepa de antemano toda la historia y la vaya exponiendo en pasado o en presente en su sucesividad, o con otro orden, o bien que se vaya enterando a medida que transcurre, de modo que sabe lo anterior hasta el momento en que empieza la narración y luego avanza con ella. Las posibilidades de combinaciones son innumerables, pero hemos de aclarar que cuando el narrador es omnisciente, la forma habitual de exposición suele ser el pasado, mientras que si es equisciente suele ser el presente; en ningún caso la cantidad de conocimiento de la historia es determinante del uso del tiempo en pasado o presente, por lo tanto la elección está en manos del narrador y la realizará en razón del sentido que pretenda lograr.

Hay otra cuestión no en referencia a la cantidad del conocimiento que el narrador tiene sobre la historia, sino a la naturaleza de ese conocimiento, es decir, en la lectura de una obra el narrador muestra conocimientos ciertos o falsos de la realidad, y, por tanto, el lector, al interpretar el texto, ¿qué es lo que comprende? ¿qué tipo de conocimientos tiene el lector cuando ha explicado las unidades literarias y las ha comprendido y pasa a dar su interpretación de la obra?

Si consideramos que la semántica tiene como fin el estudio de los valores semánticos y éstos pueden ser: referencia, sentido e imagen asociada, según la doctrina de G. Frege, de la que partimos, tendremos que ver de qué modo se realizan tales valores en el discurso de la novela, mediatizados por la figura central y organizadora del narrador. El conocimiento de la realidad, que se logra a través del lenguaje, es posible teóricamente si se acepta que el lenguaje tiene como referencia la realidad, pues en otro caso tendríamos conocimientos lingüísticos, pero no conocimientos de la realidad. ¿El lenguaje de la novela nos remite a la realidad también, o crea su propia realidad? ¿Denota la novela un mundo empírico y conociendo la novela conocemos ese mundo?

El concepto de «referencia» plantea problemas específicos en el discurso de la novela y ha interesado de un modo inmediato en la historia de las teorías literarias por su relación con el realismo y con la teoría de la ficcionalidad, según hemos expuesto más arriba a propósito de la llamada «semántica extensional», que identifica la extensión de los términos con la capacidad denotativa del lenguaje a una realidad extralingüística. Ahora queremos centrar el problema en la referencialidad del texto narrativo, y presenta otros aspectos.

Morris mantiene la tesis de que el arte literario se caracteriza por su valor icónico, y con esto no quiere decir que la novela se remita referencialmente a hechos y objetos de la realidad reproduciendo de alguna manera su figura o algunas de sus cualidades, sino que es un lenguaje que crea su propia referencia. Por otra parte, el discurso literario está hecho con signos lingüísticos, que tienen en su código un significado, una referencia y unas imágenes asociadas, que pesan sobre los signos literarios generalmente.

Mukařovski sigue una teoría semántica respecto al discurso, literario y respecto al arte, que podemos considerar cercana a la de Morris. Niega que el texto literario pueda ser considerado en términos de verdad, pues en la literatura prevalece la función estética, y la verosimilitud está fuera de sentido. No obstante, la verdad del lenguaje literario no elimina la distinción entre hechos «reales» (los que han sucedido efectivamente), que el autor incorpora a su obra, y los hechos «ficcionales» (inventados por el autor).

La novela crea sus mundos ficcionales, cuya referencia y sentido hay que ver desde esa perspectiva: un autor crea los mundos relacionándolos en grados más o menos cercanos con la realidad, y otros lo crean al margen de la realidad como mundos totalmente imaginarios. En el proceso de comunicación que el texto establece como elemento intersubjetivo entre el autor y los lectores, éstos habrán de basar su lectura en la clave que corresponda, siguiendo un «principio de cooperación realista», o desde otros principios. El mundo de la novela es siempre ficcional, pero orienta la lectura hacia la convencionalidad realista o hacia la imaginaria, en grados diversos. Hay un pacto de ficción, que está presente en cada novela, por el que «a través de su lenguaje, provee al lector de los elementos

suficientes para construir la situación y el contexto necesario» (Villanueva, 1992: 114).

Los valores referenciales del discurso narrativo no se identifican con una realidad extratextual, porque «los signos literarios no designan objetos, sino que aportan instrucciones para la producción de significados, por lo que la cooperación del lector es inexcusable» (Id.).

Esto es posible desde una concepción del signo postsaussureana. El signo lingüístico tiene una capacidad denotativa respecto a la realidad extratextual, que se objetiva en aquellos términos de «significación ostensiva» o en el uso «señalador» de otras unidades lingüísticas *(esta mesa, mi casa)* y queda interferida por el «interpretante» en los términos caracterizadores de una idea general o de un concepto abstracto *(casa, libertad).* El signo literario no mantiene la capacidad denotativa del signo lingüístico y pierde las relaciones referenciales, y esto posibilita que se convierta en creador de su propia referencia remitiéndola a mundos ficcionales, que se actualizarán en cada una de las lecturas a través del interpretante que aporta el lector.

Peirce habla del *interpretante* en referencia al signo lingüístico y es un concepto que puede explicar adecuadamente la función que le corresponde al lector en ese complejo proceso de comunicación que es la lectura literaria de la narración. Pero aclaremos, puntualizando levemente las palabras citadas de Villanueva, que la lectura, aprovechando las instrucciones textuales, no produce significados, sino *sentidos,* puesto que el discurso literario ha roto su vinculación con la realidad, incluso en el «pacto realista». La referencialidad del lenguaje literario no transciende el texto, y cuando se habla de relación con la realidad hay que entender que es la que corresponde a los signos lingüísticos utilizados en el discurso. Y repito que no estamos en ese caso ante una semántica extensional de la novela, sino ante una pragmática en la que se ponen en relación la referencia de los signos literarios con la referencia de los signos lingüísticos, y en ningún caso los valores extensionales de los signos literarios coinciden con la referencia de los signos lingüísticos. Tanto los signos lingüísticos como los signos literarios tienen sus propios valores intensionales y extensionales. Decir que un determinado valor referencial (extensional) se intensionaliza en el discurso de una novela, equivale a recono-

cer, bajo palabras nuevas, que el mundo de la realidad es el objeto representado en la novela y negar la capacidad del discurso literarios para la creación de mundos autorreferenciales.

4.5.2. Distancia física o psíquica

La distancia física o psíquica (cerca / lejos) está en relación con la perspectiva interior o exterior y con el talante serio, irónico, sarcástico, etc., con que se exponen los hechos y las conductas y se ven los personajes en la novela.

El que adopta una distancia, una perspectiva y sigue un talante determinado es el narrador y donde esté interpone entre los hechos y el lector su propio interpretante; el lector se enfrenta al texto con su interpretante, en un proceso de semiosis sobre otro proceso anterior, siempre sobre el sentido, no sobre un significado más o menos estable, que es una abstracción, no existe, y nadie lo conoce a no ser para situar sus discrepancias sobre lo que piensa que otros toman por el significado.

Norman Friedman, en «Point of view» (1967), al tratar el tema de la «objetividad» del relato, que va del narrar al mostrar, enumera siete puntos de vista, en los que, según puede comprobarse, están mezclados la distancia, la participación en la historia, el conocimiento, la forma de discurso, la persona gramatical, etc., con lo que las variantes que señala barajan tres o cuatro criterios de clasificación:

1. Omnisciencia de un narrador-editor: interviene arbitrariamente con comentarios de todo tipo a la acción contada.
2. Omnisciencia neutra: el narrador no interviene con comentarios y cuenta con los pronombres, el, ella, pero cuenta las cosas como él las ve, no como las ven los personajes.
3. El «Yo» es testigo.
4. El «Yo» es protagonista.
5. Múltiple omnisciencia selectiva: como si no hubiera narrador, los personajes se van revelando poco a poco y

directamente. La acción nos llega a través de la mente de los personajes.
6. Omnisciencia selectiva: caracterización de un solo personaje.
7. Modo dramático: gestos y palabras de los personajes, no sus pensamientos.

En realidad podemos contar con dos situaciones: el narrador-testigo y el narrador-protagonista, los otros supuestos son empleos de diferentes puntos de vista, en los que el narrador se sitúa a mayor o menor distancia de los hechos, y utiliza diversas formas gramaticales en el discurso.

Uspensky (1973) trata de plantear directamente el problema del punto de vista. El narrador cuenta desde su visión del mundo, pero cuando son varios los narradores entonces cada uno tiene un punto de vista que puede entrar en conflicto con los otros. Por otra parte, y en el plano fraseológico, Uspensky se interesa por la caracterización lingüística de los personajes.

Franz K. Stanzel (1979) hace una teoría de las «situaciones narrativas» y señala las tres siguientes:

1. Narración en primera persona, cuyo narrador aparece bien visible como personaje en el mundo de ficción.
2. Narración autorial en al que el narrador, bien visible también, se queda fuera del mundo de ficción, y
3. Narración figurativa en la que el narrador no se deja ver, aunque puede seguir reflejándose en un personaje que está dentro del mundo de ficción.

Estas tres situaciones ponen en juego tres aspectos de la narración: el *personaje*, que a la vez puede hacer funciones de *narrador* y que se manifestará en tercera persona o en primera; y el *focalizador* que no narra pero es el centro de la visión.

La situación en primera persona supone la identidad de los mundos del personaje y del narrador; la situación autorial adopta la perspectiva externa de un narrador, y la situación figurativa implica la presencia de un personaje-focalizador. En resumen, y combinando estos elementos, pueden darse las siguientes oposiciones:

Narración en primera y en tercera persona: el narrador está en el mismo mundo de los personajes (1ª persona*), o fuera (3ª persona*). La distancia condiciona una forma lingüitica en el discurso: el uso de las índices de persona.

Perspectiva interna y externa; desde el punto de vista interno, el discurso puede presentarse en primera persona, y no es posible la situación figurativa interna, pues aunque vemos el pensamiento de un personaje, al no tener voz, tiene que hacer otro que vaya narrando lo que él piensa, con lo que surge el llamado «monólogo interior indirecto» (Bobes, 1985).

Personajes-decidores y personajes-reflectores: el personaje-decidor, que narra, acata las normas lingüísticas correspondientes y las limitaciones lógicas que le impone su estatus de «persona». El personaje-reflector no es consciente de su funcionalidad narrativa, pues otro narra por él lo que piensa o lo que hace y suele permanecer en silencio: no da lugar a relato de palabras, sino de pensamientos y acciones.

Como conclusión de los análisis semánticos podemos advertir que el discurso de la novela nos presenta bajo unas formas lingüísticas (discurso), con unas voces, una materia (historia) que adquiere sentido literario por las manipulaciones del narrador. Tomamos un texto de *La Regenta* y en él podemos ver quién habla, cómo alternan las voces, cómo se relacionan entre sí los discursos, cómo el foco pasa del narrador a los personajes con o sin voz; la diversidad de estilos verbales que se manejan: el directo con el uso de la primera persona identificada con el emisor, el indirecto en que se desdobla el emisor (foco-narrador), el indirecto libre, el integrado en otro, etc.:

> «En esta situación estaba cuando el Magistral le dijo en el confesonario que se perdía, que él la había visto arrojar con desdén sobre un banco de césped la historia de Santa Juana Francisca... Aquella tarde De Pas estuvo más elocuente que nunca; ella comprendió que estaba siendo una ingrata, no sólo con Dios, sino con su apóstol, aquel apóstol todo

> fuego, razón luminosa, lengua de oro, oro líquido... La voz del sacerdote vibraba, su aliento quemaba, y Ana creyó oír sollozos comprimidos. «Era preciso seguirle o abandonarle; él no era el capellán complaciente que sirve a los grandes como lacayo espiritual; él era el padre del alma, el padre, ya que no se le quería oír como hermano. Había que seguirle o dejarle» Y después había hablado de lo que él mismo sentía, de sus ilusiones respecto a ella. «Si, Ana –Ana la había llamado, estaba ella segura–, yo había soñado lo que parecía anunciarse desde nuestra primera entrevista, un espíritu compañero, un hermano menor, de sexo diferente para juntar facultades opuestas en armónica unión; yo había soñado que ya no era Vetusta para mí cárcel fría, ni semillero de envidias (...), lo que usted me prometió cien veces después...» (540).

La voz de narrador introduce el párrafo e inmediatamente incorpora en un estilo indirecto la palabra del Magistral *(el Magistral le dijo que se perdía, que él la había visto arrojar con desdén sobre un banco de césped la vida de Santa Juana Francisca)*, que puede estar enfocada desde el mismo Magistral, en cuyo caso el estilo inicial hubiera sido el directo («se va usted a perder, la he visto arrojar...») o desde Ana, en cuyo caso el estilo verbal sigue siendo el indirecto porque ella no hablaría, sino que reproduciría palabras de su interlocutorio indirectamente (*me dijo que me iba a perder, que me había visto arrojar...). El estilo directo sólo se da cuando coinciden la voz y el foco, como hemos dicho.

Siguiendo con el análisis, podemos ver otra forma de incorporación de frases de Ana al lenguaje y a la vez del narrador; no cabe duda de que esos encendidos elogios sobre el Magistral son efecto del deslizamiento en la palabra del narrador de los juicios y pensamientos de Ana: podemos admitir que el narrador empiece como un observador *(aquella tarde De Pas estuvo más elocuente que nuca)*, pero lo que sigue es claramente una reflexión de Ana referido por el narrador *(ella comprendió que estaba siendo una ingrata...)*. La situación se repite y la voz sonante es la del narrador que recoge el pensamiento de Ana, hasta que lo hace notar directamente, aunque en estilo verbal indirecto *(Ana creyó oír sollozos)*. El foco oscila del narrador a Ana, pero la voz que se deja oír es hasta ahora la del narrador,

pues, aunque las frases no sean suyas, están integradas en su discurso. Mediante la introducción de comillas, y sin dejar todavía la voz, refiere el narrador frases del Magistral en estilo indirecto, como lo indica el pronombre en tercera persona y no en primera y los verbos en imperfecto, no en presente (*«Era preciso seguirle o abandonarle...:* *es preciso seguirme o abandonarme...). Por último, el narrador deja la voz y la palabra al canónigo y dispone como narratario textualizado a Ana (*«Sí, Ana –Ana la había llamado, estaba ella segura–, yo había soñado lo que parecía anunciarse desde nuestra primera entrevista...»*), y únicamente cabe la duda de que sea el narrador o la oyente la que refiere las palabras del canónigo en estilo directo, porque el paréntesis parece indicar que se transcribe lo que ella ha oído y en la forma en que lo ha oído.

Aparte de la materia y de las referencias a la conducta y actitudes de los personajes, podemos comprobar en este párrafo, y en cualquier otro que eligiéramos del discurso de una novela, cómo es posible señalar quién habla, quién ve, las relaciones claras o ambiguas entre voces y focos. Es decir, precisar a quién y en qué forma le corresponde el discurso; y podemos ver también la perspectiva interna (pensamientos) y externa (acciones, palabras) donde está el narrador y la distancia a que se sitúa y sitúa al lector; quizá con unidades textuales más amplias, podríamos precisar también el talante del narrador: si sigue un estilo serio, si parodia estilos o formas de hablar, si ironiza, etc.; en este pasaje de *la Regenta,* su autor hace que el narrador no adopte una distancia psíquica subjetiva: narra objetivamente, sin apostillas, sin valoraciones, sin deformaciones, pero en otros momentos se advierte su ironía, su risa o su amargura.

El sentido que el lector se va formando de todo lo que es capaz de interpretar en el texto: signos lingüísticos, categorías literarias y manipulaciones semánticas, constituye su «lectura», es decir, su comprensión de la obra narrativa.

5.

RELACIONES PRAGMÁTICAS DE LA NOVELA

5.1 Introducción

El enfoque pragmático de la novela va más allá de la inmanencia textual de la Sintaxis y de la Semántica semióticas, pues excede los límites del texto, ya que considera a la obra literaria no en sí misma, sino en las relaciones que establece con el exterior. La novela es, además de un género literario, un hecho social que aparece en unas circunstancias históricas y personales determinadas, que constituye un acto de habla *sui generis* y, debido a su naturaleza, inicia un proceso de comunicación a distancia. Todos estos aspectos son fundamentales en la consideración pragmática de la novela.

La pragmática de la novela estudia las relaciones que el texto establece con su contexto, canalizadas a través de los sujetos reales del proceso de comunicación, el autor y el lector, y enmarcadas en los sistemas culturales que la envuelven y en los que adquiere sentido en el momento de su creación o de su lectura.

Una vez que se han identificado las unidades sintácticas y los esquemas que forman, y una vez que se les da un sentido en el conjunto coherente de una lectura, puede pasarse al estudio de las relaciones de la obra, las que sus unidades y su sentido establecen con los sujetos reales y con los hechos

externos. Partiendo de una lectura del conjunto pueden determinarse las referencias literarias creadas en los mundos ficcionales de la novela y pueden ponerse en relación con las referencias lingüísticas del discurso en el mundo empírico en el que se ha escrito o donde se lee. Éste es el objeto de la llamada por Doležel o Albadalejo «semántica extensional», que sería en realidad un enfoque pragmático de la novela, ya que el sentido que estos críticos dan al término «extensional» coincide con los valores referenciales del discurso lingüístico, es decir, con los objetos o conceptos denotados en el mundo empírico por el lenguaje de la novela y no con la extensión que corresponde a los términos del texto en el mundo de ficción creado por la novela, es decir, en el mundo literario.

Van Dijk en su artículo sobre «La pragmática de la comunicación literaria» (1987) afirma que «el análisis pragmático de la literatura no ha hecho más que empezar», y podemos añadir que, por lo que respecta a la novela en particular, aún no se ha iniciado.

Una pragmática de la literatura nos serviría de marco para una pragmática de la narración y a ella nos referiremos, cuando sea necesario y cuando sea posible porque haya una teoría aceptable. Hasta ahora se han hecho multitud de manifiestos e innumerables llamadas sobre la pragmática en general y sobre la necesidad y conveniencia de dar un grito hacia la pragmática en las investigaciones literarias, pero no son frecuentes los estudios que pueden precisar en qué consiste tal enfoque, y mucho menos cómo hay que proceder para realizar un análisis pragmático a partir de las obras literarias concretas, un poema, una novela, un drama.

Los estudios que versan sobre el autor y sobre el panorama histórico en que han aparecido algunas obras son muy frecuentes en los métodos histórico, biográfico, psicocrítico y sociocrítico. Tales estudios tienen, sin duda, un carácter pragmático, pues, en último término, buscan el sentido de la obra literaria a partir de los indicios que puedan tener sobre los sujetos del proceso de comunicación (sobre todo el autor y sus circunstancias externas, o su inconsciente) y del mundo exterior (sobre todo, hechos sociales). No faltan voces que pidan una posible reescritura de la historia literaria desde la perspectiva del lector, y en la Estética de la Recepción se ha postulado la ne-

cesidad de que cada generación de críticos escriba su propia historia de la literatura. Serían formas de hacer pragmática de la literatura con distintas orientaciones.

No obstante, cuando hoy se habla de pragmática de la literatura suele entenderse otro tipo de estudios, no los históricos o sociológicos desde cualquier perspectiva que se hagan o se programen.

Una pragmática de la literatura tendría que ocuparse de tres aspectos del texto (porque no hay que perder de vista que estamos estudiando literatura y ésta, por más que el enfoque sea pragmático, es el texto): el productivo *(poiesis)*, el comunicativo *(katharsis)* y el receptivo *(aisthesis)*, lo que implica una atención a las circunstancias de producción, articuladas en torno al autor; una atención a la naturaleza de la obra literaria como acto de habla particular con una proyección social debida a su carácter comunicativo; y una atención al final del proceso semiótico, que también tiene carácter social, el acto de la lectura y cuestiones conexas con el lector: el estudio de la difusión, de los efectos sociales, la creación de ambientes de opinión, de movimientos afectivos, etc.

Los estudios de pragmática literaria se han desarrollado en esos tres aspectos, directa o indirectamente, apoyándose en la teoría lingüística de los Actos de Habla *(Speech Acts Theory)*, en la teoría semiótica de la comunicación (Mayoral, ed. 1987) y en la teoría literaria de la Recepción (Mayoral, 1987 b).

Insistimos en que siempre se han hecho estudios pragmáticos en alguno de los tres aspectos señalados, según los ámbitos de interés que en cada etapa histórica tuvieron la ciencia literaria o la historia de la literatura. La llamada «crítica autorial» que indagó sobre el autor y sus circunstancias personales, familiares, profesionales, etc., no realizó tales estudios por el interés intrínseco que pudieran tener (salvo en algunos casos extremos en que se pasaron), sino para comprender la obra literaria como producto *(poiesis)* de un hombre, de quien se creía que debía proceder todo el significado de la obra a partir de sus intenciones (la falacia intencional) y de su propia competencia para manifestarlas por escrito. En esta dirección crítica y teórica actuaba como presupuesto explícito unas veces, implícito las más, una concepción determinista del arte, pues se pensaba que conociendo el ser, la formación y la informa-

ción del autor, tendría que quedar clara su obra, sus referencias, su sentido: se estimaba que la obra era el producto inevitable —en cuanto a su contenido y también en cuanto a su forma— de la experiencia y de la competencia que el autor adquiría en su vida.

Cuando la investigación literaria proyectó su atención a «la obra en sí», las teorías formalistas y estructuralistas y las mismas estilísticas no abandonaron del todo la transcendencia textual, porque el estudio de los sistemas lógicos subyacentes (Ingarden, 1931), o las teorías sobre los valores estéticos, literarios, lingüísticos y estilísticos de la obra literaria, se hacían siempre poniéndola en relación con sistemas culturales y con ideologías exteriores a la obra: la filosofía, la ciencia lingüística o la pragmática del lenguaje a través de sus usos, y se consideraba el discurso literario como una elección o una desviación de los discursos del lenguaje estándar, al que se tomaba como canon. La lengua se consideró el modelo de comunicación y sirvió de canon para determinar los tipos de comunicación que podían realizarse con los signos literarios, incluso con los no verbales, cuya naturaleza difiere de la que tienen los signos lingüísticos.

Y de la orientación inmanentista surgirá de un modo lógico la llamada «vía lectorial», el estudio de la *aisthesis*, pues al comprobar la naturaleza de la lengua literaria, se advierte pronto su polivalencia semántica, su ambigüedad, su falta de referencia, su valor icónico, su apertura semántica, en una palabra, la falta de codificación de los signos literarios, aunque estén codificados como signos lingüísticos.

Si la novela crea su propia referencia en los mundos ficcionales, si admite varias lecturas, si es semánticamente abierta aunque formalmente esté cerrada, y si requiere la colaboración activa y constructiva del lector para su interpretación en cada caso a fin de elegir un sentido coherente, empieza a tener importancia en los modelos explicativos de la obra y del proceso comunicativo literarios, la figura del lector.

No vamos a repasar las teorías psicocríticas y sociocríticas que se han formulado sobre la literatura en general, o sobre la novela, pues aunque creemos que pueden integrarse en el campo de la pragmática, responden a métodos que surgieron en forma autónoma e independientemente de lo que se entiende

generalmente por pragmática. Sus logros y su historia están recogidos en los principales manuales de teoría y de historia de la literatura. La posibilidad de conocer a Dostoievski a partir de su novela *Los hermanos Karamazov* (Freud), la reconstrucción de la personalidad de Shakespeare a partir de la personalidad literaria de Hamlet (Jones), o la aparición de la figura psíquica de García Lorca bajo los esquemas actanciales de sus dramas (Marful), o bien, el rastreo de sistemas y relaciones sociales, de ideologías y niveles culturales a partir de formas homológicas del drama de Racine (Mauron, Goldmann), o de la novela en general (Goldmann), constituyen una excelente contribución al estudio y conocimiento de la literatura como expresión de mitos personales (por tanto en relación al autor) o mitos sociales y relaciones antropológicas de tipo general, pero no se califican, en general, de estudios pragmáticos de la literatura.

Frye advierte que «las teorías psicológicas y políticas sólo pueden explicar hechos psicológicos y políticos: los hechos literarios no pueden explicarse, si no es con una teoría literaria» (1971: 30), y es cierto, pero tampoco hay inconveniente en aplicar un método sociocrítico o psicocrítico para el análisis de cualquiera de estas perspectivas en el relato. La novela acoge hechos, relaciones y conductas que tienen un marco de referencias en el mundo empírico del autor y del lector y que pueden ser comprendidos con los mismos esquemas que se utilizan para el análisis de otros hechos sociales. De la misma manera que la ciencia social y la psicológica utiliza la literatura como campo en el que encuentran ejemplos de conductas y relaciones sociales, la ciencia literaria puede encontrar apoyo en los métodos científicos de esas investigaciones, puesto que los objetos que estudian son, en parte, equiparables, aunque unos se localicen en el mundo empírico y otros se sitúen en un mundo de ficción.

Dejando este tipo de investigaciones, de indudable valor pragmático literario y centrándonos en la pragmática entendida desde la perspectiva semiológica, en serie con la Sintaxis y la Semántica que hemos presentado en los capítulos anteriores, vamos a estudiar la literatura como un acto de habla, es decir, trataremos de comprobar qué tipo de acto verbal realiza un autor cuando escribe una novela; veremos también cómo actúa

la obra literaria en los procesos de comunicación y los efectos que produce a partir de su capacidad para establecer una interacción verbal, de acuerdo con unas formas específicas de recepción.

Los estudios que se han hecho en estas direcciones no son excesivamente numerosos, pero son los que inician el camino en la orientación pragmática y, a partir de ellos, se podrá continuar y desarrollar una pragmática de la novela.

5.2. La literatura como acto de habla

J. L. Austin inicia el análisis del discurso lingüístico desde la perspectiva pragmática en la llamada *Speech Acts Theory* (1962), partiendo de la pregunta: ¿qué clase de acto realizamos cuando hablamos, además de proferir sonidos? Es indudable que con la palabra prometemos, amenazamos, enseñamos, etc., es decir, realizamos actos de índole muy diversa. J. R. Searle, siguiendo en la misma línea, plantea la cuestión respecto a la literatura: ¿qué tipo de acto de lengua es la literatura?

En 1971 Ohmann y en 1972 Iser trasladan al análisis del discurso literario las cuestiones planteadas por Austin y Searle, y poco después M. L. Pratt (1977) intenta organizar y fundamentar el discurso literario sobre la pragmática de los actos lingüísticos. Todos intentan definir la literatura ateniéndose a su perspectiva pragmática.

En los textos literarios, como en todos los textos escritos, el circuito de la comunicación está segmentado en dos partes: emisor-texto // texto-receptor. La mayor parte de las teorías pragmáticas de la literatura se decantan por una de las dos fases del proceso de comunicación literaria, y hoy, en general, casi todas se inclinan hacia la parte final, debido a la importancia que ha adquirido el lector en la teoría literaria. Vamos a presentar como muestra de los dos extremos, la aplicación al estudio de la literatura de la teoría de los actos de habla realizada por Ohmann y la llamada ciencia empírica de la literatura, según el desarrollo que ha alcanzado en las últimas publicaciones de Schmidt.

Ohmann rechaza por parciales y poco claras las definiciones que se han propuesto de la literatura, porque se apoyan

generalmente en uno solo de sus rasgos o funciones; pero los rasgos que han servido de base para las definiciones son característicos, no específicos, del lenguaje literario; entre otros, se ha definido el discurso literario por la falta de referencialidad y de verificabilidad, por su mayor capacidad para significar, por su carácter emotivo, por la tendencia a centrarse en el mensaje mismo, o por el desvío respecto a las estructuras y lexicon del lenguaje estándar.

Las definiciones de la literatura que destacan alguno de esos rasgos son caracterizaciones parciales de la obra literaria, descripciones más bien; pero la definición, según Ohmann, y para que sea específica, debe orientarse pragmáticamente, teniendo en cuenta la totalidad del contexto en que se realiza su estatuto literario. «Una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posible los actos ilocutivos, es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva», y más precisamente, «una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética» (Ohamnn, 1987: 28). Esta definición, basada también en un solo rasgo, presenta muchas dificultades para tomarla como específica.

Tendríamos que distinguir de una parte el proceso comunicativo establecido entre el autor y el lector mediante el elemento intersubjetivo que es la obra literaria y en este aspecto, la fuerza ilocutiva de la obra literaria no está, ni mucho menos anulada. El emisor piensa en la crítica, en la denuncia, en el valor corrosivo de la parodia, etc., y en este sentido toda obra literaria responde a unos deseos y a una actitud del autor, que da al texto, en conjunto, una gran fuerza ilocutoria. Resulta paradójico que se pretenda definir la obra literaria desde una actitud pragmática negando precisamente su capacidad pragmática como fuerza ilocutoria. Ohmann ha dado un salto del proceso comunicativo que genera la otra literaria y en el que existe claramente una fuerza ilocutiva y unos efectos perlocutivos (la fuerza ilocutiva del *Quijote* es tal que produce el efecto perlocutivo de acabar con los libros de caballerías), al proceso comunicativo que, dado el valor recursivo del lenguaje literario, constituye el discurso de la obra, según hemos mantenido en la Semántica. Es necesario distinguir un proceso comunica-

tivo envolvente, de carácter social, entre el autor y el lector, y otro proceso verbal en el mundo de ficción de la novela donde habla un narrador y ocasionalmente hablan los personajes, si él los deja. La confusión de estos dos procesos comunicativos es lo que lleva a Ohmann a negar fuerza ilocutiva al lenguaje de la literatura.

El planteamiento bordea el absurdo, porque implica trasladar los valores locutivos del mundo ficcional creado en la obra, pongamos la novela, al mundo empírico, donde efectivamente no tienen fuerza ilocutiva: tampoco el lenguaje del comercio tiene valor ilocutivo en el lenguaje jurídico, pongamos por caso, cuando se narra una operación sometida a juicio.

Por otra parte, las oraciones del discurso narrativo carecen de fuerza ilocutiva en el mundo empírico, pero no en el mundo ficcional de la novela. Cuando el narrador (que es un ente de ficción) afirma: «en un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...», realiza un acto verbal ilocutivo en el que expresa el deseo y la voluntad de no acordarse de un nombre de lugar, y la fuerza ilocutiva es tal que el deseo queda cumplido: el nombre no aparece en el texto; lo mismo que puede ocurrir en el mundo empírico cuando un autor (ente real) dice que no quiere dar un dato y no lo da.

Es muy frecuente que se argumente sobre lo literario pasando del proceso de comunicación real entre el autor y los lectores (que se realiza en lenguaje escrito, a distancia...) a los procesos recursivos del texto, en los que un narrador dice algo a un narratorio, o un personaje dice algo a otro, y en su lenguaje los valores ilocutivos son los mismos que en el lenguaje real, porque en otro caso, ese mundo perdería toda la coherencia: sin don Quijote manda, verbalmente, a Sancho, que vaya a llevar una carta a Dulcinea, la fuerza ilocutiva de su palabra, es un mandato, que Sancho se dispone a cumplir, aunque lo haga en la forma que lo hace. Los actos de habla en el mundo ficcional tienen el mismo valor en sus límites que el que tendrían en el mundo empírico, pero no tienen nada que ver con el carácter de «acto de habla indirecto» de la comunicación literaria. Entre el autor y el lector hay una relación siempre igual, una interacción dialógica, puesto que la comunicación se establece con los términos de un código de valor social y el autor tiene presente al lector cuando escribe. Entre

el narrador y el narratorio se producen toda clase de actos semióticos: expresión, comunicación, diálogos, interpretación, significación, como en el lenguaje estándar (Bobes, 1989: 115), pero lo que no puede pretender es una extrapolación de esos valores al mundo empírico, porque están limitados al mundo ficcional.

Se debe insistir en que el circuito de la comunicación literaria está segmentado en dos partes que corresponden a dos tiempos y dos espacios distanciados generalmente: el momento de la producción (autor / obra) y el momento de la recepción (obra / lector), y la comunicación se establece a través de la obra como elemento intersubjetivo que enlaza las dos partes sin superar la distancia: se crean así las condiciones para un alejamiento temporal, espacial y cultural entre el contexto del emisor y el contexto de los lectores. La variabilidad de la distancia genera indeterminaciones, tensiones, discordancias semánticas que afectan tanto a los términos del lenguaje como a los signos literarios añadidos (Doležel, 1990: 209-211). El mundo ficcional de la novela, entendida como creación fantástica o como un traslado o reflejo del mundo empírico, pasa al discurso a través del interpretante del narrador y es descifrado a través del interpretante del lector, en una relación dialéctica que da lugar a tensiones diversas en cada lectura. Y, si de Peirce y su teoría del interpretante pasamos a la Estética de la Recepción y a las teorías fenomenológicas del arte, podremos comprobar que los términos en que se sitúa la comunicación y el proceso literario son prácticamente los mismos: el «horizonte de expectativas» del autor difiere del que sirve de marco de interpretación a los lectores y las tensiones que se generan entre esos dos horizontes, producen discordancias, o al menos diferencias, entre las distintas lecturas.

La comunicación literaria, como comunicación a distancia, implica que el emisor y el receptor no comparten la situación y además que la obra se desvincula de su contexto, su propio horizonte de emisión, y debe seguir siendo válida en otros contextos, y se desprende asimismo del interpretante del emisor para actualizarse en el del lector.

Nos parece una abstracción demasiado fuerte definir la literatura pragmáticamente limitándola a un aspecto de la emisión: la carencia de fuerza ilocutiva, en el supuesto de que

realmente fuese así. El autor escribe una novela para influir en sus lectores creando opinión sobre formas de entender la libertad, la culpa, la responsabilidad, las relaciones sociales, etc., y esto, que sería el efecto perlocutorio, lo logra o no; la fuerza ilocutiva procede de las modalizaciones y los fines que el autor se propone con su texto. Los personajes hablan entre sí en ese mundo de ficción completamente ajenos al mundo empírico y no ponen ninguna fuerza ilocutiva proyectada hacia el mundo del lector, sino que se limitan a su propio mundo, el ficcional. El autor pertenece al mundo de la realidad y se dirige a un lector, que distanciado o no, pertenece también a ese mundo; el narrador es una persona ficta situada en otra región del ser, el mundo ficcional; la fuerza ilocutoria de sus aserciones tiene un valor en los límites de ese mundo. Caracterizar la literatura, o la novela en particular, porque en el mundo empírico no tienen fuerza ilocutiva los enunciados del mundo ficcional, es absurdo. No podemos caracterizar el lenguaje periodístico, por ejemplo, porque carezca de fuerza perlocutoria, como el jurídico. En todo caso las definiciones habrá que fundarlas en rasgos que tenga el objeto, no en los que no tenga.

Habermas intenta caracterizar el lenguaje literario, y en general el escrito, basándose también en una nota negativa, la falta de contextualidad. Estamos también ante una interpretación que reduce lo «normal» al lenguaje hablado en directo y define a los demás usos del lenguaje por carencias respecto a ese modelo. Una cosa es la falta de contextualidad de la novela, o de cualquier obra literaria, referida a la situación del autor (el lector no tiene presente la situación de escritura y lógicamente no puede interpretar la distancia, el movimiento, la posición corporal, etc., del autor cuando escribe), y otra cosa muy diferente es que el lenguaje de la novela, ese lenguaje que crea un mundo ficcional, no presenta diálogos en situación, y no dé informes sobre el contexto situacional de los hablantes: el narrador, con frecuencia, transmite testimonios sobre gestos, distancia, tonos, ritmos, movimientos, etc., de los interlocutores en la situación en que se desarrolla el intercambio verbal. Lo que no puede esperarse es que en el discurso de la novela se incluyan esos mismos informes sobre el mundo empírico del autor: no tendrían sentido.

Ohmann, que también considera la falta de contextualidad

como un rasgo de la lengua literaria, mantiene que el lector debe aportar todos los datos de la situación en el lenguaje escrito, junto con otros datos acerca de las circunstancias sociales, el período histórico, la geografía, etc., y que en esto consiste precisamente la mimesis (Ohmann, 1987: 48). Esto sería negar la autonomía del texto literario; el lector puede imaginarse, mediante la «astucia de la razón», es decir, en coherencia con su mundo empírico y su competencia, detalles que pueden completar la situación descrita parcialmente y puede también imaginarse la figura de los personajes que no describa la novela; en esto consiste la cooperación de una lectura constructiva, que trata de rellenar los blancos de un texto en un juego entre el autor y el lector, que puede plantearse en formas muy diversas (Iser, 1987). El autor no suele referirse para nada a la situación de escritura, que sería tanto como introducir su mundo en el novelesco: se identificaría con el narrador, si así fuese. Una escritura que juega con los dos niveles, el mundo real y el ficcional, lo que consigue es ficcionalizar todo originando desdoblamientos del narrador que arrastra a mundos diferentes; es lo que ocurre en el *Quijote* cuando el narrador se pone a buscar los manuscritos de Cide Hamete Benengeli, o en *Belarmino y Apolonio* donde el narrador cuenta, como si fuese real, que en su juventud, cuando era estudiante en Madrid, había conocido a los personajes de su novela.

En resumen, las circunstancias de la situación están presentes para los interlocutores que participan en esa situación y en relación a ellas interpretan los signos verbales y no verbales que emite el otro; en el lenguaje escrito hay que distinguir la situación de escritura, en la que interviene sólo el autor, y las situaciones que puede poner en su discurso, de las que puede transmitir las palabras y todos los datos referentes al contexto; el lector interpretará el discurso que se le ofrece sin relacionarlo con la situación de escritura, sino con las situaciones creadas por la escritura que son siempre autónomas, pues dicen lo que el autor cree pertinente y no vale echar de menos nada para contraste con otros usos u otras funciones del lenguaje. Además hay que advertir que también en los usos del lenguaje «en situación», en que se dispone del contexto, hay mucha información implícita, muchos presupuestos que no se aclaran por-

que no es necesario para un interlocutor que tiene mucho en común con el emisor, empezando el código lingüístico.

En la novela la figura del narrador fija las distancias entre él y las situaciones del mundo ficcional que crea o describe, unifica el punto de mira dando coherencia al conjunto, controla las voces, etc., pero en cada lectura el narrador queda relativizado desde la óptica del lector, porque la lectura literaria no consiste en una interpretación lingüística, es decir, una descodificación de los signos lingüísticos, es una elaboración activa de un mensaje sobre el que el emisor ha perdido el control en el momento de publicarlo (Doležel, 1990: 211). Al discurso de la obra literaria le corresponden los rasgos propios del lenguaje escrito y de la comunicación a distancia y, por tanto, la desvinculación con la situación de emisión, sin que pueda afirmarse que por ello el texto es confuso o incompleto, pues resulta siempre autónomo y exige grados diversos de colaboración del lector, como también los exige cualquier lenguaje directo entre interlocutores presentes. El texto literario añade al texto escrito otra nota, la polivalencia, que no significa confusión sino riqueza de sentidos y que procede de la desvinculación del texto con el mundo empírico (no pertinencia de la referencialidad) y de la posibilidad de organizar los signos literarios en convergencia hacia varias interpretaciones globales diferentes.

5.3. La literatura como proceso de comunicación: la ciencia empírica de la literatura

Desde la pespectiva del lector, la teoría de S. J. Schmidt es la más extremada. Si Ohmann cree que la definición más adecuada para la literatura hay que basarla en la independencia del discurso literario respecto de las fuerzas ilocutivas, Schmidt cree que la literatura se caracteriza por producir determinados efectos perlocutivos, en los que es necesario fundamentar su definición; la literatura es un acto de habla en el que sólo contaría su valor perlocucionario (Schmidt, 1990).

I. A. Richards había formulado la idea de que la literatura era un lenguaje especial por los efectos peculiares que tenía sobre la sociedad; esta tesis puede ser el antecedente de una teoría perlocutiva de la literatura y llama la atención porque se

propone en un momento en que las teorías locutivas eran las más aceptadas y se creía que la obra literaria difería de los otros discursos lingüísticos por el alto grado de estructuración. Claro que esta clasificación en teorías ilocutivas, locutivas y perlocutivas la planteamos ahora desde la perspectiva actual, después de formuladas las teorías de Austin y Searle.

Referida a la novela, la denominada ciencia empírica de la literatura tendría que ocuparse de los efectos que la novela suscita en la sociedad, al igual que cualquier otro texto literario. Lo diferencial, puesto que la investigación científica literaria debe prescindir del momento de la emisión, del autor y sus circunstancias, y de las posibles diferencias entre poeta, dramaturgo y novelista, y además debe prescindir de la «obra en sí» y de lo que objetivamente tiene de específico, para atender sólo a la segunda parte del proceso comunicativo que suscita: las relaciones de la obra con la sociedad que la recibe y la interpreta en sus lectores.

La ciencia de la literatura no debe tomar el texto como objeto de estudio sino que tiene que situarlo en el ámbito comunicativo que le corresponde en la sociedad, al par que otros procesos comunicativos generales o particulares. La ciencia empírica de la literatura, según Schmidt, no tiene nada que ver con la Poética, al modo aristotélico, ni con la Teoría Literaria que se ha desarrollado hasta el presente, y debe limitarse a los efectos pragmáticos de la literatura. La teoría literaria se reduciría a la Semiótica y de ésta sólo a la Pragmática, y de ésta sólo a la Pragmática de la recepción:

> «Sólo una ciencia literaria orientada en este sentido estará, a largo plazo, en mi opinión, en condiciones de determinar empíricamente lo que la gente ha hecho y sigue haciendo efectivamente cuando se relaciona con las obras literarias; por qué ha surgido la literatura en nuestra sociedad; cómo se ha desarrollado y qué función social ha desempeñado en el pasado y desempeña en el presente (...).
>
> Sólo una ciencia literaria orientada de este modo estará también, en mi opinión, en condiciones de colaborar productivamente en el futuro con las investigaciones, literarias histórico-sociales y marxistas, dado que aquélla estará en condiciones de explicar sus problemas y resultados en un marco

teórico y de integrar resultados empíricos dentro de la misma red teórica» (Schmidt, 1990: 19).

Esta ciencia empírica de la literatura es, sin duda, un enfoque pragmático válido, pero en ningún modo puede pretender, como quiere Schmidt, ser exclusivo. La ciencia literaria puede optar por una parte de la literatura, o un aspecto, como objeto de su estudio, y en este sentido son ciencia literaria la sintaxis narrativa, la semántica dramática o la pragmática de la lírica, por ejemplo. Y dentro de la pragmática, la investigación puede desarrollarse sobre la novela, o sobre cualquier otra obra literaria. Es posible, y sin duda interesante, una teoría empírica de la literatura que estudie los efectos que la obra literaria produce en la vida social, como se estudió la difusión de la literatura en la sociedad (Escarpit, 1970); sabemos que la literatura es un acto de habla especial e interesa conocer qué clase de efectos produce en la vida social, pero es insostenible científicamente rechazar cualquier otro enfoque y limitar la teoría literaria a este aspecto.

Si dejamos caer una piedra en el estanque, podemos estudiar los efectos que produce en el agua, las olas que induce, pero no entra en contradicción este estudio con el posible análisis de la piedra, cuya densidad pudiera tener algo que ver con las formas en que se producen las ondas, ni tampoco tiene por qué estar en contradicción con la fuerza con que el sujeto arroja la piedra, que también pudiera tener algo que ver con la fuerza del agua removida. A partir de esta metáfora podemos pensar que el estudio de los efectos de una obra literaria en una sociedad puede hacerse describiéndolos objetivamente, tal como se observan, y en forma independiente del autor y de lo que sea la obra en sí, pero no cabe duda de que también pueden hacerse estudios de la obra, del autor y de las relaciones que se pueden establecer entre ellos.

Si en una etapa de la teoría literaria el autor fue la clave para acceder a la significación de la obra, actualmente se ha desplazado la clave hacia la figura del lector. La ciencia empírica de la literatura, apoyada en la teoría biológica de la cognición (Roth, 1975) acabará asignando al lector el papel de creador, pues no se limita a comprender el significado, o a elegir uno de los sentidos virtuales de la obra que lee, sino que, mediante un proceso de cognición, crea un sentido.

La evolución de la teoría literaria desde el enfoque autorial al enfoque lectorial, es también la evolución de la tesis sobre el *significado único* (el que ha querido o podido darle el autor), pasando por el significado lingüístico (más o menos intensificado o desviado) que propugnan las teorías inmanentistas, al *sentido* que, según la teoría de Frege, es la realización de uno de los significados virtuales, es decir, la actualización de una de sus posibilidades semánticas en los límites de un texto.

La teoría biológica de la cognición, referida al lector (no al autor, como podría también ser) da un paso fuera del esquema anterior y señalará la relación, más o menos determinista, de ciertas obras con ciertos lectores.

Según Roth, la percepción es un proceso constructivo y no un acto «representador de la realidad»; el lector de un texto literario no se limita a descubrir lo que ha querido decir el autor, tampoco tiene que hacerse con la obra de su totalidad, es decir, comprenderla, como si ella tuviese en su significado todos los sentidos posibles, entre los que el lector elige uno, sino que sigue un proceso cognitivo auto-organizador sobre una obra de valor autorreferencial, sin limitaciones semánticas, que es una «oferta de percepción» que le llevará a construir *su* sentido. Esto significa que el sentido del lector (no de la obra) es el que prevalece, pues la obra actúa sólo como estímulo creador de sentidos en los lectores.

Para Schmidt, las dos convenciones principales de la ciencia literaria respecto a la obra son la estética y la de polivalencia. La primera ha llevado a sustituir los criterios de verdad-falsedad, que no resultan pertinentes, por criterios estéticos. Estas formulaciones, tan claras y tan dogmáticas, están basadas en las teorías de Rickert sobre los valores. El criterio de verdad deriva de la correspondencia, originada por el proceso mimético generador del arte, entre la creación y la naturaleza; si se niega esa relación, resulta improcedente plantear este tema respecto a la creación literaria. El criterio estético, ¿en qué se apoya? Empíricamente en nada, subjetivamente en el valor del gusto y científicamente en una teoría que declara que entre los valores hay uno, la belleza, cuyos términos empíricos son radicalmente históricos y culturalistas. No está claro que los criterios estéticos sean objetivos y empíricos respecto a la obra literaria y sean en ella fundamentales, a no ser que se admitan por convención

expresa en la teoría literaria. Es posible que se entiendan en una relación de identidad estético y literario, y así ocurrió en la Gran Teoría, según Tatarkiewic (1990), pero hoy no se admite esa identidad y lo literario no se identifica con lo bello, ni lo hace en general el arte.

La segunda convención, la polivalencia del discurso literario, abre, según Schmidt, posibilidades de intervención directa del sujeto en la configuración de los sentidos y modula la especificidad de la recepción subjetiva, en la que pueden diferenciarse tres aspectos: el semántico, el funcional y el social.

Desde el punto de vista semántico, la polivalencia explica que la percepción de los textos literarios dé lugar a operaciones cognitivas extraordinariamente complejas, pues estamos ante una obra abierta en la que cada lector puede llegar a resultados de lectura muy personales. Desde el punto de vista funcional los procesos cognitivos originados por el texto son ampliamente integradores, pues lógicamente todos niveles de la obra se interpreten (fónicos, sintácticos, morfológicos, estructurales, etc.) y, puesto que no son signos codificados, porque son literarios, se organizan en torno al sentido global de una lectura, y esto significa que estamos en un ámbito no de signos, sino de formantes, que pueden entrar en convergencia hacia un sentido único, dada su movilidad.

Y finalmente, desde el punto de vista social, los textos literarios, que son superestructurados, suscitan un tipo de operaciones cognitivas totalmente imprevisibles, pues la evolución de los horizontes de expectativas desde los que se pueden plantear esas operaciones es constante.

Pensamos que los tres aspectos que modulan, según Schmidt, la especificidad de la recepción literaria subjetiva, el semántico, el funcional y el social, se identifican con los aspectos sintáctico, semántico y pragmático que había propuesto la semiología; la teoría empírica de la literatura vendría a tener las mismas tres partes, a pesar de que se presenta como una pragmática, pues en principio dice que atiende solamente a los efectos sociales de la obra literaria.

Según Schmidt, la convención estética es el marco general donde se incluye la convención de polivalencia. Pero no puede ser así: no hay una relación de inclusión, y en todo caso, la polivalencia se genera en el especial proceso lingüístico litera-

rio, pues deriva, como ya hemos dicho, de la falta de referencialidad del discurso. La ambigüedad o polivalencia de la obra literaria no tiene nada que ver con su valor estético, en el supuesto de que tenga tal valor estético.

El concepto de auto-organización del texto literario es muy interesante en la pragmática, no sólo porque alinea la obra literaria en el conjunto de todos los sistemas sociales auto-organizativos, sino porque podría explicar las relaciones de la literatura como sistema social con una naturaleza específica y como sistema simbólico.

En los esquemas de Schmidt la ciencia empírica de la literatura se encuadra en una teoría de las acciones comunicativas en general y es una especificación de una ciencia general de la comunicación.

La ciencia empírica de la literatua es una parte de la ciencia empírica de los medios de comunicación que estudia la estructura y la función de la interacción entre tres ámbitos auto-organizadores: los sistemas cognitivos (conciencia), los sistemas sociales y los medios de comunicación.

Insiste Schmidt en que la ciencia empírica de la literatura no tiene como objeto el texto ni su interpretación, sino que se inicia en una teoría de la acción, pasa a una determinada clase de acciones, las comunicativas: se concreta luego en las acciones comunicativas estéticas y llega a las acciones comunicativas estéticas literarias. Los presupuestos que son necesarios para una ciencia empírica de la literatura están en relación con los sucesivos círculos de los que se hace centro.

No obstante, hay que pensar que la teoría de la literatura, tal como se ha desarrollado históricamente, siempre ha procurado descubrir esos presupuestos en relación a los sistemas envolventes de lo literario: el autor y su mundo, el contexto social de la obra, así como sus relaciones con otras series culturales y con las ideologías predominantes, y el lector y su contexto.

Schmidt postula el estudio empírico de la literatura como teoría de la comunicación y niega toda vinculación con la poética, tal como se ha entendido y desarrollado hasta el presente. Para fundamentar esta teoría empírica debe abandonarse, según Schmidt, la idea que había propuesto Dilthey y se mantiene hasta Habermas, de que la investigación científica

sobre la literatura pertenece al conjunto de las llamadas ciencias del espíritu; será necesario buscar otra base teórica, pues la larga crisis de fundamentos que ha sufrido esa concepción, impide alcanzar un método que pueda describir y explicar los problemas de la literatura, que deben ser comprensibles y abordables interdisciplinarmente.

El marco metateórico de una teoría empírica de la literatura está constituido, según el mismo Schmidt, por tres principios, teoricidad, empiricidad y aplicabilidad; los tres pueden encontrarse en un estudio de la obra literaria desde la perspectiva pragmática, pero también pueden encontrarse en la sintaxis literaria, en la semántica lingüística, o en la Estética de la Recepción...

Las relaciones pragmáticas, es decir, aquellas que la obra literaria establece con los sujetos y con el contexto, pueden considerarse a partir de cualquiera de los aspectos que presenta y a partir de las perspectivas desde las que se estudie: como copia de la naturaleza o como creación, la obra tiene que reconocer un autor humano, cuya dimensión histórica y social son las bases para un estudio pragmático; y una vez que se objetiva la obra por medio del lenguaje, tiene una forma lingüística y, por tanto, semiótica, que constituye una de las determinaciones fijas de la obra literaria; y, al dirigirse a un lector, inicia un proceso de comunicación a distancia, no «en situación», con lo que se organiza en forma autónoma y debe dar referencia de los signos no verbales mediante los signos verbales.

Lázaro Carreter analiza la obra literaria como fenómeno comunicativo, tiene en cuenta los tres elementos del proceso semiótico básico: emisor-obra-lector y señala los rasgos fundamentales que le corresponden desde una consideración pragmática: la obra literaria es un mensaje que no responde a necesidades prácticas inmediatas del autor o del lector, pues se trata de un lenguaje liberado de su función informativa y de su verificabilidad y se caracteriza por ser inmodificable; el receptor es universal, está situado a distancia del emisor, y es sujeto de recepción, pero no de diálogo con el autor.

Destaca Lázaro un aspecto que me parece discutible: «el autor no tiene la iniciativa del contacto, que corresponde estrictamente al receptor» (1987: 160). Creo que no es así, pues sin la previa iniciativa del autor al crear el elemento intersubjetivo, la obra, con la conciencia de que se dirige a un lector

que condiciona su forma de escribir, no sería posible el contacto. Para que el lector pueda ser lector, el autor ha tenido que utilizar un código común y, por tanto, se ha de ver en ello que ha tenido voluntad de contacto. Las dos fases del circuito de comunicación «autor-obra / obra-lector» están distanciadas. La primera sin la segunda no es completa, la segunda sin la primera no es posible.

Alguna de las circunstancias propias del proceso de comunicación literaria condicionan la forma de la obra: el emisor y el receptor no comparten situación y no tienen un contexto común, pero el discurso de la novela en cuanto crea un mundo nuevo, ficcional, crea también los contextos necesarios en ese mundo, y lo mismo podemos decir del drama, aunque en este género el texto se realiza en un contexto situacional completo creado en la representación; la lírica es el discurso literario que suele prescindir del contexto en su mundo ficcional porque al referirse generalmente a un mundo interior, de sentimiento, no necesita ubicación contextual. Las diferencias que el discurso de los tres géneros presentan no afectan para nada al proceso de comunicación literaria donde los tres tienen el mismo modo de proceder: se anula el contexto de emisión, a no ser que se incorpore en algún prólogo o se conozca por una vía hermenéutica, y en cuanto al contexto de lectura, totalmente independiente del de creación, es diverso en cada caso. Cuando Dilthey habla de reproducir el momento creacional para comprender la obra del arte, no se refiere a los contextos exteriores, sino a la vivencia psicológica del autor que si es recreada por el lector hace posible la comprensión.

La obra, separada del proceso de comunicación, es decir, «la obra en sí» se caracteriza por su intangibilidad: «la obra literaria nace para ser siempre como en su origen fue (...) y es imposible ya separar la expresión del contenido» (Lázaro, 1987: 164). La literatura se caracteriza por un discurso «literal»: un lenguaje que no puede ser alterado, porque es valioso en sí mismo una vez que ha renunciado a la finalidad de informar. La función específica del lenguaje literario es centrarse en el mensaje, sin buscar un fin práctico inmediato de información, o de comunicación, y rechaza el diálogo, ya que es comunicación a distancia, pero no rechaza la interacción, el dialogismo, en cuanto que el autor de cualquier obra, por el hecho de

utilizar los signos de un lenguaje con valor social, piensa en la forma de organizarlos para que lo entiendan, para conmover al lector, o para obtener determinados efectos perlocutorios.

Van Dijk, en «La pragmática de la comunicación literaria», admite la división de la semiología literaria en tres componentes, «la sintaxis es el estudio de qué y cómo se dice o expresa (algo); la semántica, el estudio de qué se quiere decir (al decir algo), y la pragmática, el estudio de *qué se hace* (al decir algo). En otras palabras, la pragmática es el estudio del lenguaje que centra su atención en la *acción*» (1987: 172). De aquí concluye que «no existe un acto de habla específicamente *literario,* sino que, pragmáticamente hablando, la literatura pertenece a un tipo de actos verbales *rituales* a los que también pertenecen discursos diarios como los chistes o las anécdotas. Las propiedades más específicamente literarias se han localizado en el contexto social e institucional» (Id.: 194).

Indudablemente Van Dijk sacrifica mucho a la claridad y al paralelismo de las definiciones, porque la sintaxis semiótica (lingüística, literaria o del afiche de circo) estudia el qué y el cómo se dice algo, pero prescindiendo del contenido, ya que identifica sus unidades y sus relaciones en el sistema o en el texto desde un punto de vista formal y funcional, hasta donde le es posible; la semántica de cualquier expresión semiótica no tiene nada que ver con las intenciones de significar (qué se quiere decir al decir algo), sino con los valores sémicos de los signos del texto, es decir, lo que realmente se ha dicho; y la pragmática no es solamente el estudio del lenguaje como acción, que lo sitúa en la teoría de los actos de habla y en la teoría de la comunicación, es también el estudio de la obra como un hecho social e histórico, situado en un contexto determinado a través de las figuras del emisor y del lector, de los que pueden además proceder modalizaciones de la expresión o de la interpretación. Quiere esto decir que los sujetos del proceso no se estudian en la pragmática solamente como canales para establecer relaciones de la obra con el contexto social o pragmático en general, sino también en sí mismos como generadores de modalidades. Hegel habla de la «astucia de la razón» en referencia a la capacidad que ésta tiene para organizar los datos hacia un fin, aún sin conocerlo expresamente, aparentando que actúa por placer o interés inmediato. Si un discurso novelesco

presenta a un personaje al que califica de «libre», o de «loco», etc., el lector actuará con su razón para situar en coherencia de fin las acciones, los pensamientos, los movimientos de tal personaje desde la perspectiva de su interpretación de esos términos.

En cuanto al carácter «ritual» del lenguaje literario como su rasgo más específico, hemos de admitir que efectivamente el discurso literario tiene sus normas, lo mismo que las tienen el chiste o la anécdota, pero no son las mismas en los tres casos: el chiste no es lenguaje «intangible», cualquiera puede contarlo modificando las palabras, y además puede incluso mejorarlo, y lo mismo ocurre con la anécdota. El discurso literario es como es desde que aparece, como ha destacado Lázaro, y no puede cambiarse.

En la sintaxis propusimos diferenciar la *historia* (que podía ser resumida por un lector para contársela a otro); el *argumento* (que también podía ser resumido y se diferenciaba de la historia porque cuenta ya en un orden determinado); y el *discurso,* que es inalterable y no admite ni resúmenes, ni ampliaciones, ni paráfrasis: es lo que es con sus términos, su orden y su fábula.

Una comunicación a distancia, un proceso interactivo dialógico (nunca dialogado, porque autor y lector no comparten situación, ni hablan por turnos, en presencia), una labor creativa por parte de un autor para dar forma definitiva a un discurso y coherencia a un sentido, son los caracteres pragmáticos de la obra literaria, y de la novela, por tanto y constituyen el objeto de estudio de una pragmática de la novela.

Faltan estudios concretos que analicen las relaciones del texto con el autor, con los lectores y con los sistemas culturales envolventes de la obra novela. La pragmática de la novela hoy es sólo un proyecto y no muy bien definido aún. Las propuestas se hacen atendiendo a los componentes del proceso, como hemos podido comprobar, a veces con exclusividad a uno, y otras veces, parciales, pues aunque desarrollan una de las posibilidades de análisis ni niegan las otras. Más que en posiciones dogmáticas que rechazan, en nombre del empirismo, de la teoricidad o de la aplicabilidad, todo tipo de investigación que no sea una determinada, habrá que mirar primero qué se en-

tiende por pragmática y cuáles son los fines que persigue para realizarlos sobre el objeto.

Y a las relaciones pragmáticas que se dan entre la obra, el autor, los lectores y los sistemas culturales envolventes, hay que añadir otra relación que va desde la lectura a la obra, nos referimos a la que Doležel denomina «transducción». Las sucesivas lecturas depositan en la obra literaria, al explicitarlos, sentidos que los futuros lectores tienen en cuenta y son condicionados de algún modo por ellos. El fenómeno de la transducción vendría a completar una serie de relaciones que la obra establece directamente con otras obras (fuentes, intertextualidad) y supone el cierre de las posibles relaciones de los lectores con el texto. Su carácter pragmático está claro.

Bibliografía

Aguiar e Silva, V. M. de, (1972): *Teoría de la literatura,* Madrid, Gredos (8.ª reimpresión, 1986).

Alas, L. «Clarín», (1912): *Galdós,* Madrid, Renacimiento.

Albadalejo, T. (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa,* Alicante, Universidad.

– (1989a), *Retórica,* Madrid, Síntesis.

– (1989): «La semántica extensional en el análisis del texto narrativo», en Reyes, G. (ed.), *Teorías literarias en la actualidad,* Madrid, El Arquero.

– (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista,* Madrid, Taurus Universitaria.

Albĕrés, R. M. (1962): *Histoire du roman moderne,* Paris, Albin Michele.

– (1962), *Histoire du roman moderne,* Paris, Albin Michel.

Alonso de los Ríos, C., (1971): *Conversaciones con Miguel Delibes,* Madrid, Novela y cuentos.

Amorós, A., (1974): *Introducción a la novela contemporánea,* Madrid, Cátedra.

Anderson Imbert, E., (1959): *El cuento español,* Buenos Aires, Columba.

– (1992), *Teoría y técnica del cuento,* Barcelona, Ariel (1.ª, 1979).

Artaza, E., (1989): *El ars narrandi en el siglo* XVI *español. Teoría y práctica,* Bilbao, Universidad de Deusto.

Auerbach, E., (1950): *Mimesis, la realidad en la literatura,* México, FCE.

Austin, J. L., (1962): *How to do thing with words,* (trad. española, *Cómo hacer cosas con palabras,* Buenos Aires, Paidós, 1971).

Ayala, F., (1970): *Reflexiones sobre la literatura narrativa,* Madrid, Taurus.

– (1971), *Los Ensayos, Teoría y crítica literaria,* Madrid, Aguilar.

– (1989), *Las plumas del Fénix,* Madrid, Alianza.

– (1990), *El escritor en su siglo,* Madrid, Alianza.

Bachelard, G., (1957): *la poétique de l'espace,* Paris, PUF.

Bajtín, M. (1974): *la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Barcelona, Barral.

– (1985), *Estética de la creación verbal,* Madrid, Siglo XXI.

– (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski,* México, FCE.

– (1989), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación,* Madrid, Taurus.

Bal, M., (1977): *Narratologie,* Paris, Kliensieck.

– (1977b), «Narration et focalisation. Pour une thĕorie des instances du récit», *Poetique,* 29 (107-127).

Baquero, M., (1956): *Problemas de la*

novela contemporánea, Madrid, Ateneo.
– (1963), *Perspectivismo y contraste,* Madrid, Gredos.
– (1964), «Tiempo y "tempo" de la novela», en G. Gullón y A. Gullón (eds.), *Teoría de la novela,* Madrid, Taurus.
– (1988), *¿Qué es la novela. Qué es el cuento?* Murcia, Universidad.
– (1989), *Estructuras de la novela actual,* Madrid, Castalia. (1.ª de 1970).
Barthes, R., (1966): «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications,* 8.
– (1968), *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»,* Salamanca, Anaya.
– (1969), *Pícaros y picaresca,* Madrid, Taurus.
Bédier, J., (1964), *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age,* Paris, Champios, 6.ª ed. (1.ª de 1893).
Bobes, M. del C., (1977): *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio». Análisis semiológico,* Madrid, Cupsa.
– (1984), «Los personajes secundarios en *La Regenta:* significado y función», *Argumentos,* VIII, (63-64). Madrid.
– (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»,* Madrid, Gredos.
– (1989), *La Semiología,* Madrid, Síntesis.
– (1992), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario,* Madrid, Gredos.
Booth, W. C., (1970): «Distance et point de vue», *Poétique,* 4, (511-524).
– (1989), *La Retórica de la ficción,* Madrid, Taurus. (1.ª 1961).
Bourneuf, R, y Ouellet, R., (1975): *La novela,* Barcelona, Ariel (1.ª 1972).
Bremond, C., (1964): «Le message narratif», en *Communications,* 4.
– (1966), «La logique des possibles narratifs», en *Communications,* 8.
– (1973), *Logique du récit,* Paris, Seuil.
Brooks, C. y Warren, R. P., (1943): *Understanding fiction,* New York, F. S. Crofts.
Buckley, R., (1973): *Problemas formales de la novela española contemporánea,* Barcelona, Península. (1.ª, 1968).
Butor, M., (1964): «L'usage des pronoms personneis dans le roman», *Repertoire II,* Paris.

Carnap, R., (1960): «Significado us nonimia en los lenguajes naturales», en M. Bunge (comp.), *Antología semántica,* Buenos Aires, Nueva Visión. (25-44).
Castellet, J. M., (1957): *La hora del lector,* Barcelona, Seix Barral.
Chatman, S., (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction.* Ithaca, Cornell Univ. Press (tad. española: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine,* Madrid, Taurus, 1990).
Cela, C. J., (1953): *Mrs. Cadwell habla con su hijo,* Barcelona, Destino.
Communications, 8 (1966): «L'analyse structurale du récit», Paris, Seuil.
Corti, M., (1976): *Principi della comunicazione letteraria,* Milano, Bompiani.
Crane, R., (1957): *Critics and Criticism,* Chicago.

Dallenbach, L., (1977): *Le récit speculaire: essai sur la mise en abyme,* Paris, Seuil, (trad. esp. *El relato especular,* Madrid, Visor, 1991).

Dibelius, W., (1910): *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzahnten Jahrhunderts,* Berlin, Mayer und Müller.

– (1926): *Charles Dickens,* Leipzig, Teubner.

Dijk, T. A. Van, (1980): *Texto y contexto,* Madrid, Cátedra.

– (1987), «La pragmática de la comunicación literaria», en Mayoral, J. A. (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco.

Díez Borque, J. M., (1972): *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria,* Madrid, Al-Borak.

Doležel, L., (1979): «Extensional and intensional narrative Worlds», en *Poetics,* 88 (193-211).

– (1985), «La construction des mondes fictionnels à la Kafka», *Littérature,* 57 (80-92).

– (1988), «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today,* 9, 3 (475-496).

– (1990), *Poetica occidentale,* Torino, Einaudi.

Domingo García, E., (1987): «En torno a Melibea», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes, III,* Madrid, Gredos/Univ. de Oviedo (403-420).

Domínguez Caparrós, J., (1987): «Literatura y actos de lenguaje», en Mayoral, J. A., *Pragmática de la comunicación literaria.* Arco, Madrid.

Dujardin, E., (1931): *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le romain contemporaine,* Paris, Messein.

Dundes, A., (1958): «The Morphology of North American indian Folktales», Universidad de Indiana / Mouton.

Durand, G., (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario,* Madrid, Taurus.

Eco, U., (1962): *Opera aperta,* Milano, Bompiani, (trad. española, *Obra abierta,* Barcelona, Seis Barral, 1965).

– (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo,* Barcelona, Lumen.

– (1990), *I limiti dell'interpretazione,* Milano. Bompiani.

Eichenbaum, B., (1970), «Cómo está hecho *El Capote* de Gogol» (1918), Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (159-176).

– (1970b), «Sobre la teoría de la prosa», en Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (147-157).

Escarpit, R., (1970), *Le littéraire et le social,* Paris, Flammarion.

– (1975), *Literatura y comunicación,* Madrid, Castalia.

Fernández, D., (1970), «Introductrion à la psychobiographie», *Incidences de la Psychanalyse,* 1, Paris, Gallimard.

Ferreras, I., (1973), *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XX,* Madrid, Edicusa.

Forster, E. M., (1983): *Aspectos de la novela,* Madrid, Debate (1.ª ed. 1927).

Foucault, M., (1969): «Qu'est-ce qu'un auteur», *Bulletin de la société française de philosophie,* juillet-sept.

Friedman, M., (1955): *Stream of Consciousness: a Study in literary Method,* New Haven, Yale U.P.
Friedman, N., (1967): «Point of Wiew in Fiction: The Development of a Critical Concept», en P. Stevick (ed.), *The Theory of the Novel,* New York, The Free Press (1.ª ed, 1955).
Frye, N., (1977): *Anatomía de la crítica,* Caracas, Monte Ávila, (trad. de *Anatomy of Criticism. Four Essays,* Princeton Univ. Press. 1957).

García Gual, C., (1972): *Orígenes de la novela,* Madrid, Istmo.
Garrido, M. A. (ed.) (1988): *Teoría de los géneros literarios,* Madrid, Arco/Libros.
Genette, G., (1966): *Figures,* Paris, Seuil.
– (1969), *Figures II,* Paris, Seuil.
– (1972), *Figures III,* Paris, Seuil (trad. esp. *Figuras III,* Barcelona, Lumen, 1989).
– (1983), *Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil.
– (1979), *Introduction à l'architexte,* Paris, Seuil.
– (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil.
Goldmann, L., (1968): *El hombre y lo absoluto,* Barcelona, Península (trad. de *Le Dieu caché).*
– (1975), *Para una sociología de la novela,* Madrid, Ayuso (1.ª, 1964).
Goytisolo, J., (1959): *Problemas de la novela,* Barcelona.
Greimas, A. J. y Courtés, J., (1991), *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje,* II, Madrid, Gredos.
Guillén, C., (1988): *El primer siglo de Oro: estudios sobre géneros y modelos,* Barcelona, Crítica.
Gullon, G. y A., (1974): *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas),* Madrid, Taurus.
Gullón, R., (1980), *Espacio y novela,* Barcelona, Bosch.

Hamon, Ph., (1972): «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature,* 6, (86-111).
Haars, L., (1966), «Vargas Llosa o los vasos comunicantes», en *Los nuestros,* Buenos Aires, Sudamérica (pp. 420-462).
Hamburger, K., (1957): *Logique des genres littéraires,* Paris, Seuil.
Hardison, O. B., Jr. (1968); «A comentary on Aristotle's Poetics», *Aristotle's Poetics,* London, Englewoods Cliffs.
Hendricks, W. O., (197): *Semiología del discurso literario,* Madrid, Cátedra.
Herrero, J., (1992): «Mijail Bajtín y el principio dialógico en la creación literaria y en el discurso humano», *Antropos,* 32, (págs. 55-75).
Hoek, L. H., (1982): *La marque du titre,* La Haya, Mouton.
Holub, R. C., (1984); *Reception theory,* London, Methuen.
Huet, P. D., (1966): *Traité de l'origine des romans,* Sttutgart, Metzler. (ed. facsímil de la 1.ª, de 1670).
Humphrey, R., (1959): *Stream of Consciousness in the modern Novel,* Berkeley. Univ. of California Press (trad. española: *La corriente de conciencia en la novela moderna,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969).
Husson, D., (1991): «Logique des possibles narratifs. Étude des compatibilités entre les variables du récit», *Poétique,* 87 (289-313).

Iser, W., (1987): *El acto de leer,* Madrid, Taurus (1.ª, 1972).
Issacharoff, M., (1991): «*Vox clamantis: l'espace de l'interlocution*», *Poétique,* 87 (315-326).

James, H., (1934): *The Art of the Novel, Critical Prefaces,* New York (s.e.)
– (1889), *The Future of the Roman* (tad. esp. *El futuro de la novela,* Madrid, Taurus, 1975).
Jara, R. y Moreno, F., (1972): *Anatomía de la novela,* Valparaíso, Ed. Universitaria.
Jolles, A., (1972): *Formes simples,* Paris, Seuil (1.ª en alemán, 1930; hay trad. esp. *Las formas simples* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972).
– (1985), *Principios de análisis del texto literario,* Barcelona, Crítica.

Kant, E., (1961): *Crítica de la razón pura,* Buenos Aires, Losada (4.ª ed.).
Kayser, W., (1968): *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Madrid, Gredos.
– (1970), «¿Qui raconte le roman?, *Poétique,* 4 (498-524).
Kristeva, J., (1974): *El texto de la novela,* Barcelona, Lumen (1.ª de 1970).
– (1974), *Révolution du langage poétique,* Paris, Seuil.

Lacan, (1985): *Escritos II,* México, Siglo XXI.
Lázaro Carreter, F., (1978): *Lazarillo de Tormes en la picaresca,* Barcelona, Ariel.
– (1987), «La literatura como fenómeno comunicativo», en Mayoral, J. A. (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco.
Leenhardt, J., (1969): «Psicocrítica y sociología de la literatura», en Poulet, G. (ed.), *Los caminos actuales de la crítica,* Barcelona, Planeta (293-312).
Lintvelt, J., (1981): *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»,* Paris, Corti.
Lotman, I., (1973): *Estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo (1.ª 1970).
Lubbock, P., (1965): *The Craft of Fiction,* London, Cape (1.ª 1957).
Lukács, G., (1966): *Problemas del realismo,* México, FCE.
– (1966 b), *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península.
– (1966 c), *Estética. 1. La peculiaridad de lo estético. 2. Problemas de la mimesis,* Barcelona, Grijalbo.
– (1971), *Teoría de la novela,* Barcelona, EDHASA (1.ª, 1920).

Marful, I., (1991): *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística,* Kassel, Reichenberger-Univ. de Oviedo.
Martínez Bonati, F., (1960): *La estructura de la obra literaria,* Univ. de Chile, Santiago de Chile, (2.ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1972).
– (1978), «El acto de escribir ficciones» *Dispositio,* 3, (137-144).
Matoré, G., (1967), *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains,* Paris, Nizet.
Mayoral, J. A., (comp.) (1987): *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco.
– (1987 b), *Estética de la Recepción,* Madrid, Arco.

Mayoral, M. (coord.), (1990): *El personaje novelesco,* Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura.
Meletinski, E., (1972): *Estudio estructural y tipológico del cuento,* Buenos Aires, R. Alonso ed.
Mendilow, A. A., (1952): *Time and the Novel,* Londres (reed. en New York, Humanities Press, 1965).
Meyerhoff, H., (1955): *Time in Literature,* Berkeley, Univ. of de California Press.
Menéndez Pelayo, M., (1961): *Orígenes de la novela,* Madrid, CSIC.
Moreno Báez, E. (ed.), (1974): San Pedro, D. de, *La cárcel de amor,* Madrid, Cátedra.
Muir, E., (1967): *The Structure of the Novel,* London, Hogarth Press.

Ohmann, R., (1987): «Los actos de habla y la definición de literatura», en Mayoral, J. A. (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria,*(1.ª, 1971).
Olson, E. y otros, (1966): *Über Formalismus. Diskussion eines ästhetischen Begriffs,* Frankfurt, Suhrkamp.
Oviedo, J. M., (1977): *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad,* Barcelona, Barral.

Pavel, T., (1988): *Univers de la fiction,* Paris, Seuil.
Petrovski, M. A., (1927): «Morfología de la novela», en *Ars poetica,* Moscú, vol. 1 (69-100).
Pouillon, J., (1970): *Tiempo y novela,* Buenos Aires, Paidos (1.ª de 1946).
Poulet, G. (ed.), (1969): *Los caminos actuales de la crítica,* Barcelona, Planeta.
Pozuelo, J. M., (1978): «El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*», en *Anales cervantinos,* XXVII, Madrid, CSIC (147-176).
— (1981), «Enunciación y recepción en el *Casamiento-Coloquio*», en *Cervantes. Su obra y su mundo,* Madrid, Edi-6 (426-436).
— (1986), «Retórica y narrativa: la *narratio*», en *Epos. Revista de Filología,* II (231-252), Madrid.
— (1988), *Del formalismo a la neorretórica,* Madrid, Taurus.
Prince, G., (1973): «Introduction à l'étude du narrataire», en *Poétique,* 14 (178-194).
— (1973 b), *A Grammar of Stories,* La Haya, Mouton.
Propp, V., (1970): «Las transformaciones de los cuentos fantásticos» en Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.*
— (1971), *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos (1.ª 1928).
— (1974), *Las raíces históricas del cuento,* Madrid, Fundamentos.
Pugliatti, P., (1985): *Lo sguardo nel racconto,* Bologna, Zanichelli.

Raymond, M., (1967): *Le roman dépuis la Révolution,* Paris, Colin.
Reas Boorman, J., (1976): *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea,* Madrid, Hispanova.
Reformatski, A. A., (1922): *Ensayo sobre el análisis de la composición de la novela,* Moscú. (Traducción inglesa en Russian formalism, de Bann, S, y Bowlt, J. E., (eds.) 1973, Edimburg. Scottish Akademic Press (85-101).
Reisz de Rivarola, S., (1987): «Voces y conciencias modalizantes en el relato literario-ficcional», en Garrido, M. A. y otros, *Crisis de la*

literariedad, Madrid, Taurus (125-154).
Reyes, G., (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato,* Madrid, Gredos.
Reyes, G. (ed.), (1989): *Teorías literarias en la actualidad,* Madrid, El arquero.
Rhode, E., (1876): *Der griechische Roman und seine Vorläufer,* Leipzig, Reimpresión, Hildesheim, 1960.
Ricardou, J., (1967): *Problèmes du nouveau roman,* Paris, Seuil.
Rico, F., (1982): *La novela picaresca y el punto de vista,* Barcelona, Seix Barral.
—(1988), *Problemas del «Lazarillo»,* Madrid, Cátedra.
Ricoeur, P., (1965): *De l'interprétation,* Paris, Seuil.
—(1987), *Tiempo y narración,* Madrid, Cristiandad (1.ª de 1983-6, 3 vols.).
Rifaterre, M., (1971): *Essais de stylistique structurale,* París, Flammarion.
—(1979), *La production du texte,* Paris, Seuil.
Riley, E. O., (1981): *Teoría de la novela en Cervantes,* Madrid, Taurus (3.ª ed., la 1.ª inglesa es de 1962: *Cervantes's Theory of the Novel,* Oxford U. P.)
Risco, A., (1980), *Azorín y la ruptura con la novela tradicional,* Madrid, Alhambra.
Robbe-Grillet, A., (1965): *Por una novela nueva,* Barcelona, Seix Barral (1.ª 1964).
Rojas, M., (1980-81): «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo», *Dispositio,* V-VI, 15-16 (19-55).
Roth, G., (1975): *Neurobiologische Grundlagen der Lernens und des Gedächtnisses,* Padeborn, Forschungs-und Entwicklungszentrum für objektivierte Lehr- und Lernverfahren.
Rossum-Guyon, F. van, (1970): *Critique du roman,* Paris, Gallimard.

Samonà, C., (1960): *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quatrocento,* Roma, Carucci.
Sanz Villanueva, S., (1972): *Tendencias de la novela española actual (1950-1970),* Madrid, Cuadernos para el diálogo.
Schissel, O., (1910): *Novellenkomposition in E.T.A. Hoffmans Elixieren des Teufels,* Halle an der Saale, Niemeyer.
—(1913), *Die griechichsche Novelle. Rekonstruktion ihrer literarischen From,* en *Rhetorische Forschungen,* Halle, Niemeyer.
Schmidt, S. J., (1990): *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura,* Madrid, Taurus.
Searle, J. R., (1977): «Actos de habla indirectos», *Teorema,* VII, 1, (23-53). Univ. de Valencia.
Segre, C., (1985): *Principios de análisis del texto literario,* Barcelona, Crítica.
Seuffert, B., (1909-11): «Beobachtungen über dichterische Komposition», *Germanisch-Romannische Monatsschrift,* I (599-617) y III (569-584; 617-632).
Stanzel, F. K., (1964): *Typische Formen des Romans,* Gotinga, Vandenhoeck-Ruprecht.
—(1979), *Theorie des Erzählens,* Göttingen.
Starobinski, J., (1966): «Psychanalyse et critique littéraire», *Preuves.*
Szondi, P., (1974): «La teoria dei generi poetici in Friedrich Schlegel», en *Poetica dell'idealismo tedesco,* Torino, Einaudi.

Tacca, O., (1973): *Las voces en la novela,* Madrid, Gredos.

Tarr, F. C., (1927): «Literary and Artistic Unity in the *Lazarillo de Tormes* PMLA, XLII, *(Publications ot the Modern Language Association of America).*

Tarski, A., (1960): «La concepción semántica de la verdad y los fundamentos de la semántica», en M. Bunge (comp.), *Antología semántica,* Buenos Aires, Nueva Visión (111-157).

Tatarkiewicz, W., (1990): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética,* Madrid, Tecnos (2.ª ed. en español; 1.ª en polaco de 1976).

Thomas, H., (1952): *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas. Despertar de la novela caballeresca en la Península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero.* Anejos de la *Revista de Literatura,* Madrid, CSIC.

Thompson, S., (1972): *El cuerpo folklórico* (1.ª 1956).

Todorov, T., (1966): «Les categories du récit littéraire» *Communications,* 8.

– (1968), «La grammaire du récit», en *Langages,* 12.

– (ed.), (1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* Buenos Aires, Signos (1.ª ed. francesa, 1965).

– (1973), *Gramática del Decamerón,* Madrid, Taller de ed. J. Bethancourt (1.ª ed. 1969).

– (1988), *Poética de la prosa,* Barcelona, Planeta (1.ª ed. en francés, 1971).

Todorov, T., Mignolo, W. et alii, (1987): *La crisis de la literariedad,* Madrid, Taurus.

Tomachevski, B., (1982): *Teoría de la literatura,* Madrid, Akal / Universitaria.

Uspenski, B., (1973): *A poetics of Composition. The Structure of the Text and Typology of a Compositional Text,* Berkeley. U.C.P. («Poétique de la composition», en *Poétique,* 9) (1.ª en ruso, 1970).

Valle Inclán, R. del, (1961): *El ruedo ibérico. Viva mi dueño,* Madrid, Espasa-Calpe.

Vargas Llosa, M., (1971): *García Márquez: historia de un deicidio,* Barcelona, Barral.

Vilanova, A., (1981): «Lázaro de Tormes como ejemplo de una educación corruptora», *Actas del primer simposio de Literatura española* (64-118). Salamanca, Universidad.

Villanueva, D., (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela,* Valencia, Bello.

– (1984), «Narratario y Lectores Implícitos en la evolución formal de la novela picaresca», *Estudios en honor a Ricardo Gullón,* New York, Society of Spanish (343-368).

– (1989, *El comentario de textos narrativos: la novela,* Valladolid / Gijón, Aceña/Júcar.

– (1991), *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada,* Barcelona, PPU.

– (1992), *Teorías del realismo literario,* Madrid, Instituto de España / Espasa-Calpe.

– (ed.) (1983), *La novela lírica,* Madrid, Taurus. Serie «El escritor y la crítica».

Vinogradov, V. V., (1930): «Sobre la prosa artística», Moscú, Giz.

Vivas, E., (1966): «Einige Probleme der Kulturphilosophie, der Ästhetik und der Kritik», en Olson, E. y otros, *Über Formalismus. Diskus-*

sion eines ästhetischen Begriffs, Frankfurt, Suhrkamp (121-144).
Vodicka, F., (1948): *Los inicios de la prosa artística checa*, Praga, Melantrich.
VV. AA., (1974): *Análisis estructural del relato. Comunicaciones*, 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo (1.ª en francés, 1968).

Wardropper, B. W., (1952): «Allegory and the role of *El Autor* in the *Cárcel de amor»*, *Philological Quartley*, XXXI (39-44).
– (1953), «El mundo sentimental de la *Cárcel de amor»*, *Revista de Filología Española* XXXVII (168-193).
Whinnom, K., (1960): «Diego de San Pedro's stylistic reform», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1-15).
Woolf, V., (1963): *L'art du roman*, Paris, Seuil.

Zeraffa, M., (1966): «Le temps et ses formes dans le roman contemporain», en *Revue d'Esthétique*, 1 (43-65).
– (1969), *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck.

TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

Títulos publicados

12. Literatura y psicología
Isabel Paraíso

13. Teoría de la literatura eslava
Mercedes Rodríguez Pequeño

14. Literatura y filosofía
Manuel Asensi

15. Teoría de la literatura francesa
Alicia Yllera

16. El concepto de generación literaria
Eduardo Mateo Gambarte

17. El comentario filológico con apoyo informático
Francisco Marcos Marín

18. Sociología de la literatura
Antonio Sánchez Trigueros (editor)

19. Historia breve de la poética
Doležel Ludomír

20. La edición de textos
Miguel Ángel Pérez Priego